

Eötvös Loránd Tudományegyetem  
Bölcsészettudományi Kar

**DOKTORI DISSZERTÁCIÓ**

Nagy Dániel

**Richard Wagner hatása a 20. századi irodalomra**  
**Esztétikai és poétikai dimenziók**

Irodalomtudományi Doktori Iskola

Dr. Szegedy-Maszák Mihály MHAS, professor emeritus†

Dr. Orosz Magdolna DSc, egyetemi tanár

**Budapest, 2018**

# Tartalom

I.	Bevezetés .....	3
II.	<i>Leitmotiv</i> a zenében és az irodalomban.....	6
	1. A <i>Leitmotiv</i> fogalma az irodalomban – Klisé? Metafora? Terminus? .....	6
	2. A zenei (?) <i>Leitmotiv</i> .....	10
	2.1 Fogalomtörténet.....	10
	2.2 Zene a jövő műalkotásában.....	17
	2.3 A zenekar mint „nyelvi orgánus” .....	25
	2.4 A drámai zenekar vs. az epikus zenekar .....	34
	2.5 A zenekar mint narrátor .....	37
	3. A <i>Leitmotiv</i> mint intermediális narratív szemiotikai apparátus .....	51
	3.1 A <i>Leitmotiv</i> mint jel – denotáció és konnotáció .....	51
	3.2 A <i>Leitmotiv</i> mint struktúra – szintagmatizáció és paradigmatisáció .....	71
III.	A <i>Leitmotiv</i> mint irodalmi szövegszervező eljárás .....	97
	1. <i>Manifesztáció</i> .....	98
	2. <i>Felszín</i> .....	114
	3. <i>Mélystruktúra</i> .....	149
IV.	Konklúzió .....	195
V.	Felhasznált irodalom .....	200

## I. Bevezetés

Richard Wagner személye és művészete minden bizonnyal egyike az európai kultúra legösszetettebb és legellentmondásosabb jelenségeinek. Alighanem egyidejűleg sorolható a legelismertebb és a legelutasítottabb művészek közé is. A vele és műveivel foglalkozó könyvek, tanulmányok, esszék, publicisztikai írások stb. között szép számmal találhatunk dicsőítő és megsemmisítő hangvételűeket egyaránt. Éppúgy megjelenhet a zeneművészet megújítójaként, mint annak végromlásba taszítójaként. Az egyik legfeltűnőbb azonban éppen az, hogy mind méltatói, mind bírálói közül sokan hoznak szóba a zenén kívül más területeket. Wagner személyisége és politikai nézetei nem képezik e dolgozat tárgyát, ám tagadhatatlan, hogy pályatársaihoz képest rendkívül gyakran kerülnek szóba a róla szóló szakirodalomban, csakúgy, mint a műveit potenciálisan inspiráló filozófiai elméletek, vagy éppen színház- és irodalomtörténeti szempontok. Aligha kérdés, hogy ez nem kis részben magának Wagnernek köszönhető, akinek tevékenysége korántsem korlátozódott a zeneszerzésre. A komponálás mellett karmesterként, rendezőként, kritikusként, művészetelméleti szakíróként és esetenként politikai publicistaként/aktivistaként is működött, arról nem beszélve, hogy pályája nagy részében legalább ugyanannyira tartotta önmagát költő-drámaírónak, mint zeneszerzőnek. Ezeken a területeken nyújtott tevékenységeinek többségéről önálló tanulmányok és monográfiák szólnak, habár amellet is lehetne érvelni, hogy aligha váltanának ki ekkora figyelmet a Wagner zeneszerzői munkásságát övező reputáció nélkül. Ugyanakkor a kérdést, hogy vajon Wagner drámaírói, esztétai életműve, vagy politika eszméi bárkit is foglalkoztatnának-e, ha sosem adja a fejét komponálásra, szintén nem e disszertáció hivatott megválaszolni. Ennek a dolgozatnak, a címében tett ambiciózus vállalásnak megfelelően Wagner „hatásáró!” kell(ene) szólnia, ráadásul nem is „saját” területén, a zenében, hanem az irodalomban. A német mester szerteágazó, számos diszciplínát érintő munkásságának fényében azonban az is megkérdőjelezhető, mennyire lehet problémamentesen a zenét tekinteni a „saját területének”, hiszen kinyilvánított célja éppen a zene esztétikai önállóságának megszüntetése volt (ld. II/2.2 fejezet). Végeérhetetlen vitákat lehet folytatni arról, hogy ez a projekt vajon sikerrel járt-e, vagy Wagner „összművészeti alkotása!” kizárólag alkotójuk zeneszerzői tehetségének köszönhetik-e hírnevüket és nehezen tagadható kultúrtörténeti jelentőségüket. Tény azonban, hogy a Wagner-recepció sok tekintetben a zenetörténet területén messze túlnyúló kulturális jelenség, s ez különösen igaz a 19. század utolsó évtizedeire, valamint az általam vizsgálandó időszakra, a 20. század első felére. Ebben

az időszakban a Wagner-kultusz hívei között rendkívül magas számban találunk költőket, írókat és képzőművészeket is.<sup>1</sup> A művészetek szintézisének gondolata tehát – függetlenül attól, hogy Wagner elméleti írásaiban művészetfilozófai értelemben mennyire koherensen dolgozta ki, illetve, hogy műveiben mennyire konzekvensen ragaszkodott hozzá – sokáig kétségkívül népszerű gondolat volt, s propagálói előszeretettel hivatkoztak a német komponistára.

Ezidőtájt Wagner művészete számos irodalmár szemében nem pusztán egy a sajátjuktól idegen művészeti ág nagy presztízzsel bíró alkotásainak egyike volt, hanem egyszersmind az ő művészetükkel szemben támasztott kihívás is.<sup>2</sup> Wagner a 19. század közepén a „jövő műalkotását” (*das Kunstwerk der Zukunft*) hirdette meg, melyben a művészet esztétikai és társadalmi (politikai) funkciója éppolyan természetes egységben forr össze, mint a zene és a költészet (valamint az összes többi művészeti ág).<sup>3</sup> Noha a német mester művészetről vallott felfogása, politikai nézeteiről nem is beszélve, kétségkívül módosult életének későbbi szakaszában, tény, hogy ambiciózus gondolatait tettek követték. Érett és kései művei ugyan nem mindenben felelnek meg az 1848-at követő években papírra vetett eszméinek, ám a század végére szinte az egész nyugati világban ismert és ünnepeelt alkotóvá tették. Ebben a közegben pedig Wagner esztétikája és kompozíciós gyakorlata valóban jogosan értelmeződhetett egy, a művészet beteljesítésére irányuló törekvés keretei között, ahogy például a francia szimbolista költő, Stéphane Mallarmé esetében.<sup>4</sup> Így aztán a 19. század utolsó, és a 20. század első évtizedeiben a német mester művei nem csak a szimbolista költőket, hanem számos prózaírót is arra sarkallhattak, hogy szövegeik poétikai megoldásaival utolérjék, vagy ha lehetséges meg is haladják az integráció Wagner által megvalósított szintjét. E feladat nehézsége miatt pedig felvethető, hogy a wagneri *Gesamtkunstwerk* akár a „hatás szorongását” (*anxiety of influence*) is kiválthatta egyes alkotókból.<sup>5</sup>

---

<sup>1</sup> Például a franciaországi Wagner-recepció kapcsán ld. pl. COEUROY, André, *Wagner et l'esprit romantique (Wagner et la France – Le wagnérisme littéraire)*, Gallimard, 1965.

Egyéb európai országok vonatkozásában ld. pl. FURNESS, Raymond, *Wagner and Literature*, Manchester, Manchester University Press, 1982.

ill. MÜLLER, Ulrich, WAPNEWSKI, Peter (szerk.), DEATHRIDGE, John (ford.), *Wagner-Handbook*. Cambridge, Massachusetts, Harvard University Press, 1992.

<sup>2</sup> ld. LACQUE-LABARTHE, Philippe, *Musica ficta – Wagner olvasatok*, Debrecen, Latin betűk, 1997. 66.

<sup>3</sup> WAGNER, Richard, *Das Kunstwerk der Zukunft*, Leipzig, Otto Wigand, 1850. [http://reader.digitale-sammlungen.de/de/fs1/object/display/bsb10446090\\_00005.html](http://reader.digitale-sammlungen.de/de/fs1/object/display/bsb10446090_00005.html) (2018.08.28.)

<sup>4</sup> LACQUE-LABARTHE 66.

<sup>5</sup> ld. BLOOM, Harold, *The Anxiety of Influence – A Theory of Poetry*, 2nd edition, New York-Oxford, Oxford University Press, 1997.

Annak bizonyítása, hogy Wagner művészete valóban „szorongást” okozott volna bármely írónak, meglehetősen nehéz feladatnak tűnik csaknem egy évszázad elteltével. Ahogy a legtöbb esetben arra is legfeljebb közvetett bizonyítékok sorakoztathatók fel, hogy egy adott szerzőnek éppen Wagner járhatott a fejében egy konkrét szöveg, vagy szöveghely megírásakor. Számos író (köztük a disszertációmban elemzett valamennyi szerző, Thomas Mann, Marcel Proust és James Joyce) kapcsán alátámasztható történeti, életrajzi és filológiai adatokkal, dokumentumokkal, hogy ismerték, sőt fontosnak tartották a komponista műveit, ám ezzel együtt sosem jelenthető ki száz százalékos bizonyossággal, hogy műveik poétikáját ez az élmény határozta volna meg. Dolgozatomban nem is efajta bizonyosság elérésére törekszem tehát, inkább annak vizsgálatára teszek kísérletet, vajon elképzelhető-e, hogy egy évtizedekkel Wagner halála után keletkezett, a zenés drámától erőteljesen különböző médiumú műalkotás (regény) bizonyos szempontból hasonló kompozíciós problémákra keresse a választ, mint a német zeneszerző művei. Mennyiben és milyen módon lehetségesek funkcionális analógiák és strukturális izomorfizmusok a romantikus zenés színház és a 20. századi, modern elbeszélő próza egyes alkotásaiban alkalmazott poétikai megoldások között?

Valamennyi Wagner műveiben, illetve az elemzendő irodalmi művekben alkalmazott poétikai eljárás kimerítő, összehasonlító elemzése ugyanakkor jónéhány disszertációra elegendő téma lenne. Erre tehát semmiképpen sem vállalkozhatok annak veszélye nélkül, hogy precíz analízisek helyett megrekednék a közhelyszerű általánosságok szintjén. Ezért munkámban egy kitüntetett poétikai eljárást igyekszem górcső alá venni és a lehető legrészletesebben megvizsgálni, specifikusan erre vonatkozóan keresve választ a fent felvetett kérdésekre. E kitüntetett poétikai eljárás pedig aligha lehetne más, mint a Wagner művei, és az általuk lehetségesen inspirált irodalmi alkotások kapcsán talán leggyakrabban felmerülő fogalom, a *Leitmotiv*, azaz *vezérmotívum*-technika. Disszertációmban tehát annak összehasonlító elemzésére teszek kísérletet, hogy miképpen feleltethető meg a zenetudomány által Wagner műveiben *vezérmotívumnak* nevezett poétikai eszköz a 20. századi elbeszélő prózában alkalmazott narratív stratégiáknak.

## II. *Leitmotiv* a zenében és az irodalomban

### 1. A *Leitmotiv* fogalma az irodalomban – Klisé? Metafora? Terminus?

A kérdés, hogy a wagneri vezérmotívum megjelenhet-e zenétől és színpadtól függetlenül, tisztán az elbeszélő nyelv médiumában, első pillantásra a közhelyszerűség feldolgozottnak tűnhet, ám valójában rendkívül sok eddig feldolgozatlan, vagy legalábbis kevésbé és nem szisztematikusan feldolgozott problémát takar. Kétségtelen, hogy a tárgyalt korszak legfontosabb elbeszélőinek többségével kapcsolatban felmerült már, sőt némelyikük esetében gyakorlatilag valóban unalomig ismételt klisének számít a műveikben található *vezérmotívumokról* beszélni, akár a wagneri inspiráció explicit említésével, akár anélkül.

Thomas Mann esetében például még úgymond laikus olvasói előtt sem titok az író bonyolult, a rajongás és a gyanakvás határmezsgyéjén egyensúlyozó, a művészetről vallott nézeteit alapjaiban formáló viszonya Wagner műveivel és gondolataival. Ennek megfelelően pedig szövegeinek számos elemzője feltételez valamiféle kapcsolatot Mann elbeszélő technikája és a wagneri zenei-dramatikus forma eszköztára között, különös tekintettel az utóbbi legismertebb elemére, a *Leitmotiv*-ra.<sup>6</sup> Bár a két alkotó művei közötti kapcsolat, konkrétabban Wagner lehetséges hatása Mannra életrajzi és filológiai bizonyítékok egész seregével támasztható alá, a konkrét, a műalkotások saját jelentésszervező, poétikai struktúráját feltáró és különösen az erre a problémára koncentrálni ösztönző elemzésekkel a kérdést tematizáló tudósok mégis rendre adósak maradnak.

---

<sup>6</sup> Ld. pl. *Wagner-Handbook*, 383. ill. SCHÖNHAAR, Rainer, *Beschriebene und imaginäre Musik im Frühwerk Thomas Manns*, = GIER, Albert, GRUBER, Gerold W. (szerk.), *Musik und Literatur*, Frankfurt am Main, Peter Lang GmbH – Europäischer Verlag der Wissenschaften, 1995. pp. 237-268. 239. Utóbbi szerint már a *Tonio Kröger*ben kiforrott *leitmotiv*-technikával találkozhatunk.

Richard Sheppard azonban már a korábbi *Buddenbrooks*-ban is felfedezni véli a *leitmotiv* alkalmazását Mann-nál, ld. SHEPPARD, Richard, *Realism plus Mythology: A Reconsideration of the Problem of 'Verfall' in Thomas Mann's 'Buddenbrooks'*, *The Modern Language Review* 89/4 (1994 október), 916-941. 919.

Ungvári Tamás szerint azonban Mann *A varázshegyben* tér vissza „a wagneri kompozíciós elvhez” ahol egyenesen „zenei vezérmotívumokból szőtt varázslatról” beszélhetünk, sőt a magyar kutató szerint a teljes regényt a „vezérmotívumok zenei szerkezete” fogja össze, ld. UNGVÁRI Tamás, *A regény és az idő*, Budapest, Maecenas, 1996. 202, ill. 207.

Hans-Robert Jaub szintén ugyanezen regény kapcsán a „visszatérő témák kontrapunktikus vezetése” révén látja megvalósulni a *leitmotiv*-technikát. ld. JAUB, Hans-Robert, *Zeit und Erinnerung in Marcel Prousts »À la recherche du temps perdu«*, *Ein Beitrag zur Theorie des Romans*, Frankfurt am Main, Suhrkamp Taschenbuch Verlag, 1986. 47.

Mádl Antal viszont a különösen az író kései műveiben gyakori zenei intertextualitás kapcsán említi a vezérmotívum fogalmát, ld. MÁDL Antal, *Thomas Mann világ és emberképe*, Argentum, 1999. 276.

Bármekkora közhelynek tűnik is a német íróról szóló szakirodalomban a wagneri *vezérmotívum*-elv irodalmi *pendant*-jaként emlegetni Mann elbeszélő technikáját, a szerzők kevés kivételtől eltekintve általában meg sem kísérlik annak kifejtését, hogy ez az állítás egészen pontosan mit is takar. Tudomásom szerint Dorothea Kirschbaum 2010-ben megjelent, *A nibelung gyűrűje és a József és testvérei* összehasonlító elemzésére épülő *Erzählen nach Wagner* című kötete az egyetlen, ahol a szerző valóban kísérletet tesz a két műalkotás narratív eljárásainak összehasonlítására, s ezáltal igyekszik feltárni a wagneri *Leitmotiv* irodalmi elbeszélésbe való átfordításának technikai részleteit.<sup>7</sup> Kirschbaum könyve bizonyos értelemben válasz arra a zenetudomány részéről megfogalmazott, korábban kétségkívül jogos kritikára, miszerint a *Leitmotiv* fogalma az irodalomtudományban „inflálódik”, az indokoltnál gyakrabban és nagyvonalúbban használják különböző poétikai jelenségekre, annak ellenére, hogy valójában nincs precízen kidolgozott, differenciált terminológiája ezen a területen.<sup>8</sup> Ezzel ellentétben Kirschbaum elemzése valóban precíz terminológiával és számos, a művekből vett konkrét példával alátámasztva mutatja be Mann wagneri ihletettséggű elbeszélő stratégiáját, távolról sem kimerítve azonban a témát. A német kutató megközelítése mindazonáltal még így is szinte egyedülálló a Wagnernek az irodalomra gyakorolt hatását tárgyaló szakirodalomban.

A helyzet ugyanis más szerzők esetében talán még rosszabb is, mint Mann és Wagner kapcsolatának kérdésében. Noha Wagnerhez fűződő viszonya Mannéhoz képest valamelyest kevésbé dokumentált, és valószínűleg kevésbé mélyreható, Marcel Proust esetében is közhelynek számít *vezérmotívumokról* beszélni,<sup>9</sup> sőt Barry Millington (zenetörténész, Wagner-kutató) egyenesen azt állítja, hogy „a vezérmotívumokkal nem élt senki finomabban

<sup>7</sup> KIRSCHBAUM, Dorothea, *Erzählen nach Wagner – Erzählstrategien in Richard Wagners 'Ring des Nibelungen' und Thomas Mann's 'Joseph und seine Brüder'*, Hildesheim – Zürich – New York, Georg Olms Vlg., 2010.

Hasonló összehasonlító elemzéssel pár éve, még Kirschbaum munkájának megismerése előtt magam is próbálkoztam, ld. NAGY Dániel, *Myth Creation and Intertextuality after Wagner: The Ring Cycle and Thomas Mann's Joseph and his brothers*, = REYBROUCK, Mark, MAEDER, Constantino (szerk.), *Making Sense of Music: Studies in Musical Semiotics*, Louvain-la-Neuve, Presses Universitaires de Louvain, 2017. 403-412. [A cikk egy 2013-ban, a Nemzetközi Zeneszemiotikai Társaság (ICMS) konferenciáján elhangzott előadás írott változata – ND]

<sup>8</sup> Id. VEIT, Joachim, *Leitmotiv*. = FINSCHER, Ludwig (szerk.), *Die Musik in Geschichte und Gegenwart. Allgemeine Enzyklopädie der Musik*. (MGG) Sachteil 5. Bärenreiter-Metzler, 1996. Spp. 1079-1095. Sp. 1079.

Nem mellékesen a *leitmotiv* fogalmának, a pontos definiálása véleményem szerint a zenetudomány területén is meglehetősen problematikus, ami feltételezésem szerint abból fakad, hogy a technika működése tisztán zenei alapon nem érthető meg, mivel Wagnernél a zene valójában egy multi-mediális elbeszélő stratégia részeként értelmezhető (kifejtését lásd a későbbiekben).

<sup>9</sup> Id. GRAHAM, Victor E., *Proust's Alchemy*, *The Modern Language Review* 60/2 (1965 április), 197-206. 197. továbbá WEINER, Marc A., *Zwieback and Madeleine: Creative Recall in Wagner and Proust*, *MLN* 95/3 (1980 április), German Issue, 679-684. 679.

de felmerül a Proust főművében kiemelt szerephez jutó fiktív zenemű, Vinteuil szonátája és az abból származó „kis frázis” (*petite phrase*) kapcsolata a wagneri vezérmotívum fogalmával ld. NEWARK, WASSENAAR, 176.

és találékonyabban [...]”<sup>10</sup> a francia írónál. Annak dacára azonban, hogy egy ilyen kijelentés nem csupán Proust, de számos más író narratív stratégiájának elemzését és Wagner *vezérmotívum*-technikájával való összehasonlítását feltételezné, egyáltalán nem tudjuk meg, hogy miben nyilvánul meg a francia író *Leitmotiv*-kezelésének „finomsága” és „találékonyasága”, sőt még csak arra nézve sem kapunk semmiféle támpontot, hogy egyáltalán hogyan azonosítható egy irodalmi *Leitmotiv*. A *vezérmotívum*-technika kérdése tehát Proust kapcsán is szinte valamennyi esetben hasonló, általánosságok szintjén mozgó megállapításokban merül ki, konkrét szöveghelyekre való hivatkozás nélkül. Azon ritka esetekben pedig, amikor a szerzők megneveznek ugyan egyes motívumokat, rendre elmarad annak tárgyalása, hogy ezek pontosan milyen értelemben és hogyan működnek *vezérmotívum*ként.

Hasonló gyakorisággal és sajnálatos módon hasonlóan homályos értelemben bukkan fel a *Leitmotiv* fogalom a Joyce szakirodalomban is. Különösen az *Ulysses* visszatérő motívumait illeti számos elemző előszeretettel ezzel a névvel, Walton Litz szerint például a „wagnerian novel” tradíciójához (melyről egyébként nem derül ki, hogy milyen egyéb művek alkotják) tartozó regényben *több száz* vezérmotívum található,<sup>11</sup> arról azonban nem találunk nála részletes leírást, hogy ezek mennyiben alkotnak például a Wagner *Ringjében* találhatóhoz hasonló hálózatot. Ernst Robert Curtius klasszikus elemzése ezzel szemben legalább azt hangsúlyozza, hogy a *szó-motívum* a zenei motívumhoz hasonlóan kizárólag kontextusba helyezve nyer értelmet,<sup>12</sup> amivel valamelyest közelebb kerülünk ugyan a wagneri és joyce-i technika közös nevezőre hozásához, de alapjában véve nála sem találjuk meg annak tételes demonstrálását, hogy az író származású szerző elbeszélő művészete milyen formában és mértékben támaszkodhat a wagneri inspirációra a motívumkezelés kérdésében.

Hosszan lehetne még sorolni a példákat, ám úgy vélem ennyiből is jól látható, hogy a *Leitmotiv* terminus irodalomtudományi használatával szemben az elképzelhető legalapvetőbb kifogás merül fel, nevezetesen, hogy szükség van-e egyáltalán ennek a fogalomnak a bevezetésére. Segít-e bármennyivel is jobban megértenünk, vagy pontosabban leírunk valamely jelenséget a 20. század első felének elbeszélő prózájában, vagy alkalmazása csupán felesleges költőieskedés, ami félreértéseket és terminológiai konfúziót idéz elő?

---

<sup>10</sup> MILLINGTON, Barry, *Richard Wagner. Bayreuth varázslója*, (Garai Attila ford.) Rózsavölgyi és társa, 2013, 251.

<sup>11</sup> Id. LITZ, Walton, *The Art of James Joyce. Method and Design in Ulysses and Finnegans Wake*. London, Oxford University Press, 1961. 64-65.

<sup>12</sup> Id. CURTIUS, Ernst Robert, *James Joyce und sein Ulysses*, Verlag der Neuen schweizer rundschau, 1929.



A tudományos diskurzusban egy terminus bevezetésének általában akkor van értelme, ha a kutatásunkban vizsgált tárgy, fellengzősebben fogalmazva a *valóság* egy olyan elemét, jelenségét nevezzük meg vele, amit a korábban használt fogalmaink nem fedtek le tökéletesen. Erre egyrészt akkor lehet szükség, ha az adott dologgal korábban nem találkoztunk, vagy legalábbis nem tettük tudományos reflexió tárgyává – másrészt, ha az általunk tapasztalt jelenségek precízebb leírásához új, a már létezőknél általánosabb, vagy éppen specifikusabb fogalmi kategóriákat szándékozunk használni. Ebben az értelemben tehát tisztázni kellene vagy azt, hogy vajon van-e olyan új, korábbi szövegekben elő nem forduló narratív szövegszervező eljárás az említett művekben, ami indokoltá tenné egy addig nem használt, új fogalom bevezetését – vagy azt, hogy az ismert elbeszélő technikáknak lehet-e olyan aspektusa, amit az irodalomtudomány korábban még nem vizsgált. A helyzet azonban esetünkben még ennél is bonyolultabb, ugyanis a bevezetni kívánt terminus nem új „találmány”, hanem egy másik tudományterületen bevett, használatban lévő fogalom. Ebben a helyzetben tehát a *vezérmotívum* vagy *Leitmotiv* szavak alkalmazásának nem elégséges feltétele egy olyan elbeszélés-technikai jelenség pusztá létezése, amit az irodalomtudomány másképp még nem „címkézett fel”, hanem ennek a jelenségnek ráadásul valamilyen aspektusában illene megfeleltethetőnek lennie a zenetudományban használatos fogalommal. Hiszen, ha annak ellenére használunk valamire azonos szót, hogy a két dologban semmilyen közös jellemzőt nem tudunk felmutatni, az csupán félreértésekhez vezet és csökkenti az interdiszciplináris párbeszéd lehetőségét.

Amennyiben tehát azt kívánjuk eldönteni, indokolt-e a *Leitmotiv* terminus irodalmi művekre való alkalmazása, akkor valójában azt kell mérlegelnünk, előfordul-e olyan speciális narratív technika egyes elbeszélő szövegekben, ami legalább egy bizonyos szempontból inkább rokonítható a Wagner-elemzők által *vezérmotívumként* leírt technikával, mint bármely egyéb, specifikusan irodalmi jelenséggel. Az irodalmi *Leitmotiv*-hoz tehát kizárólag a zenei *Leitmotiv*-on keresztül vezet út. Vagyis mindenekelőtt azt kell megvizsgálnunk, mit jelent ez a fogalom Wagner műveire vonatkoztatva, illetve ott hogyan működik poétikai eszközként, hogy aztán ezt az állítólag vezérmotívumokra épülő irodalmi szövegek struktúrájával összehasonlítva eldönthessük, valóban hasonló jelenségekről van-e szó.

## 2. A zenei (?) *Leitmotiv*

### 2.1 Fogalomtörténet

Annak ellenére, hogy használata lényegesen következetesebb, mint az irodalomtudományban, a *vezérmotívum* koncepciója valójában a zenetudományban sem problémamentes. Noha a kifejezés a Wagner analitikának és exegézisnek köszönhetően vált híressé s innen terjedt tovább számos más területre (például az irodalomtudományba), legkorábbi alkalmazásai nem kizárólag a német komponista műveihez kötődnek. Magát a *Leitmotiv* szót első ízben minden bizonnyal a csehországi születésű osztrák zenekritikus, tudós, August Wilhelm Ambros írta le 1860-ban, azonban nem Wagner, hanem barátja és akkor még csak leendő apósa, valamint az „új zene” terén elkötelezett harcostársa, Liszt Ferenc művei kapcsán. A *Tasso* c. szimfonikus költeményről például ezt írja:

„Liszt ezt a különleges hangkölteményét nagyon érzékeny módon teljes egészében egy különös, borús, melankolikusan komor, patetikus deklamációszerű melódiára, mint vezérmotívumra alapozza, amire a velencei gondolások Tasso *Megszabadított Jeruzsálemének* stanzáit éneklik, vagy énekelték.”<sup>13</sup>

Ambros könyvének egy korábbi fejezetében szintén találkozhatunk a fogalommal, ám Wagnerről ezúttal is csak áttételesen esik szó:

„Liszt D-dúr miséjében, mely határozottan a zsenialitás jeleit mutatja, vette magának a bátorságot, hogy Wagner elveit a mise rituális szövegére alkalmazza – vagyis folyamatosan jelen lévő vezérmotívumok révén az egész mű egyfajta magasabb egységét alkossa meg és az egyes tételek között mélyértelmű kapcsolatokat hozzon létre, főleg amikor valamennyi korábbi főmotívum a *Dona*-ban ismételt

---

<sup>13</sup> „Liszt legt dieser merkwürdigen Tondichtung [*Tasso*] sehr sinnig als Leitmotiv des Ganzen jene seltsam trübe, schwermüthig ernste, pathetisch deklamatorische Melodie zu Grunde, nach der die Gondoliere in Venedig die Stenzen der *Gerusalemme liberata* zu singen pflegen oder pflegten.” [az idézet az eredeti helyesírás szerint közölve, a dőlt betűvel szedett rész latin betűkkel szerepelt a gót betűs eredetiben – *A szerző*]  
AMBROS, August Wilhelm, *Culturhistorische Bilder aus dem Musikleben der Gegenwart*, Zweite Auflage, Leipzig, Verlag von Heinrich Matthes, 1865. 159.

feltűnve nagyobb értelmet nyer, s ezáltal különösen a mű legvégén feltűnő, záró *Credo*-motívum válik megindítóvá.”<sup>14</sup>

Ambros tehát mindkét alkalommal Liszt zenéjére használja a *Leitmotiv* szót, noha az utóbbi idézetből is világos, hogy magát az elvet ő is Wagner elméletéből eredezteti. Annak, hogy Liszt-analíziseivel ellentétben a német komponista műveinek elemzésében nem használja a fogalmat, az egyik legfontosabb oka az lehet, hogy 1860-ban Ambros még nem ismerhette sem a *Ring*-et, sem a *Trisztánt*, vagy a *Mesterdalnokokat* (a *Parsifal*ról nyilván nem is beszélve), vagyis Wagner azon műveit, amik a zenei motívumokról vallott elméletének kidolgozása (és publikálása, *Opera és dráma*, 1851) után keletkeztek.<sup>15</sup>

Az évtized végére azonban a *Leitmotiv* fogalom Wagner zenéjével kapcsolatban is több elemzésben bukkan fel. *A nürnbergi mesterdalnokok* 1868-as müncheni előadásáról szólva a zeneszerző esküdt ellensége, a bécsi zenekritikus, Eduard Hanslick beszél *Leitmotiv*-ről, egy évvel később pedig a *Neue Zeitschrift für Musik* hasábjain Friedrich Stade használja a terminust, szintén a *Mesterdalnokok* drezdai premierjéről írott kritikájában.<sup>16</sup> Kérdés azonban, hogy a fogalom eme elszórt alkalmazásait már tekinthetjük-e egy tudományos terminológia részeként való használatnak, vagy alapvetően csupán zsurnalisztikai fordulatként értékelhetők. Az esszéisztikus szövegektől elszakadva valóban súlyos tudományos műben első ízben szintén nem Wagner, hanem Carl Maria von Weber művei kapcsán szerepel a fogalom, Friedrich Wilhelm Jähns 1871-es tematikus katalógusában.<sup>17</sup> Minden bizonnyal az ő elképelését vette át az elkötelezett wagneriánus, Hans von Wolzogen, aki először egy 1875 júliusában a *Musikalisches Wochenblatt* hasábjain megjelent, a *Siegfried* előjátékáról szóló elemzésében alkalmazta bálványozott mestere zenéjére a koncepciót, bár megjegyzendő, hogy

---

<sup>14</sup> „Liszt hat in seiner D-dur Messe, die einen ganz entschiedenen Geniezug trägt, den gewagten Versuch gemacht, Wagners Prinzipien auf den Ritualtext der Messe anzuwenden – nämlich mittelst durchgehender Leit motive eine Art höherer Einheit des Ganzen herzustellen und tiefsinnige Beziehungen von einem auf das andere zu gewinnen, wo denn insbesondere das nochmalige Vorbeiziehen aller früheren Haupt motive im *Dona* in großem Sinne gedacht ist, und besonders das ganz zuletzt abschließende *Credo*-Motiv ergreifend wirkt.” Uo. 112-113.

<sup>15</sup> Bár *A Rajna kincse* és *A valkűr* 1860-ra lényegében készen volt ugyan, ám bemutatásukra csak az évtized végén került sor. A *Mesterdalnokokat* 1862-ben, a *Trisztánt* pedig Ambros könyvének második kiadásával azonos évben, 1865-ben állították először színpadra Münchenben, a zenetudós azonban, ha ezeket a darabokat naprakészen ismerte is, az újraközölt kötetében szereplő írásait ezek miatt nem dolgozta át.

<sup>16</sup> Hanslick cikke 1868-ban a *Neue Freie Presse*-ben jelent meg, ennek részben átdolgozott változatát ld. HANSLICK, Eduard, *Die Meistersinger*, = Uő, *Die moderne Oper*, Berlin, Allgemeiner Verein für deutsche Literatur, 1875, 304-314.

ill. STADE, Friedrich, *Wagner's 'Meistersinger' auf der Dresdener Hofbühne*, *Neue Zeitschrift für Musik* 65 (1869), 62.

vö. GREY, Thomas S., *Wagner's Musical Prose – Texts and Contexts*, Cambridge University Press, 1995. 352.

<sup>17</sup> JÄHNS, Friedrich Wilhelm, *Carl Maria von Weber in seinen Werken. Chronologisch-thematisches Verzeichniss seiner sämtlichen Compositionen*, Berlin, Verlag der Schlesinger'schen Buch- und Musikhandlung, 1871. [https://archive.org/details/bub\\_gb\\_EpsdAAAAMAAJ](https://archive.org/details/bub_gb_EpsdAAAAMAAJ) (2018.03.09.)

Wolzogen gyakran inkább a *Leitfaden* (kb. „vezérfonal”) szót használja a *Leitmotiv* helyett.<sup>18</sup> Erre válaszul a német komponista és zeneteoretikus – nem mellesleg az „újnémetek” és elsősorban Wagner művészetének szenvedélyes bírálója – Heinrich Dorn egy még ugyanabban az évben megjelent cikkében szállt vitába az elképzeléssel, hogy a *vezérmotívum* bármilyen mértékben az „új zenéhez” kötődő találmány volna.<sup>19</sup> Dorn írásában a Wagner-hívő elemzőket (Wolzogen mellett Gottlieb Federleint említi név szerint) gyakorlatilag nyíltan kigúnyolva Mozart *Don Giovannijának* vezérmotívumokon alapuló exegézisét viszi végig.<sup>20</sup>

Dorn és más Wagner-ellenes kritikusok gúnyolódása azonban úgy fest, nem tántorította el Wolzogen attól, hogy sokkal nagyobb szabású munkákban magyarázza a komponista műveit, természetesen mindenekelőtt a bennük található zenei motívumok, illetve az azokhoz rendelt szemantikai tartalom katalogizálása révén. 1876-ban, vagyis éppen a legelső Bayreuthi Ünnepi Játékok évében jelent meg a német zenetudós talán leghíresebb munkája, amely a *Thematischer Leitfaden durch die Musik zu Rich. Wagner's [sic.] Festspiel Der Ring des Nibelungen*.<sup>21</sup> A kötetben Wolzogen majdnem száz, különböző jelentéssel bíró motívumot azonosít, melyeket részben a cselekmény szempontjából fontos tárgyak, pl. Gyűrű (*Ring*), Kard (*Schwert*), Arany (*Rheingold*), Ködsisak (*Tarnhelm*); helyek, *Walhalla*, vagy személyek, Wotan, Freia, Loge, Siegfried etc. zenei megjelenítéseként kezel.<sup>22</sup> A koncepció ezek esetében nagyon egyszerű, a színen látott tárgyakhoz, alakokhoz, helyekhez elvben azok első felbukkanásakor hozzákötődik a zenekarban (vagy valamelyik énekszólamban) megszólaló motívum, majd onnantól kezdve végig ezeket/őket jelenti valamennyi alkalommal, amikor a zenés dráma négy estélye folyamán bármikor felbukkan. Még ezeknél is direkttebbek azok a motívumok, amik konkrétan hangutánzáson alapulnak, mint a kovácsolás (*Schmiedemotiv*), a madárdal (*Vogelsang*), vagy a menyegzői kiáltás (*Hochzeitruf*).<sup>23</sup>

Nem minden visszatérő zenei motívumhoz köthető azonban valamely, a színen materiális valójában megjelenő tárgy vagy személy, így aztán Wolzogen számos motívumnak

<sup>18</sup> WOLZOGEN, Hans von, *Das Vorspiel zu Wagners Siegfried*, Musikalisches Wochenblatt 1875. július 2-30. ld. <http://anno.onb.ac.at/cgi-content/anno?aid=muw&datum=18750702&seite=1&zoom=33> (2018.03.09.)

<sup>19</sup> ld. DORN, Heinrich, *Leitmotive, keine Erfindung der Neuzeit*, Neue Berliner Musik-Zeitung 29 (1875) 257-259.

<sup>20</sup> Uo. ld. még THORAU, Christian, *Semantiserte Sinnlichkeit – Studien zur Rezeption und Zeichenstruktur der Leitmotivtechnik Richard Wagners*, Stuttgart, Franz Steiner Verlag, 2003. 243.

<sup>21</sup> WOLZOGEN, Hans von, *Thematischer Leitfaden durch die Musik zu Rich. Wagner's Festspiel Der Ring des Nibelungen*, Leipzig, Verlag von Edwin Schloemp, 1876. [http://reader.digitale-sammlungen.de/de/fs1/object/display/bsb11335564\\_00007.html](http://reader.digitale-sammlungen.de/de/fs1/object/display/bsb11335564_00007.html) (2018.03.09.)

<sup>22</sup> A könyv végén tematikus index található, ami számozva felsorolja az egyes motívumokat ld. Uo. 123-124.

<sup>23</sup> ld. Uo.

kénytelen volt elvontabb tartalmat sejtető nevet találni. Egyes motívumok cselekvésekre utalnak, pl. Lemondás (*Entsagung*), Átok (*Fluch*), vagy „Sorsközlés” (*Schicksalskunde*).<sup>24</sup> Másokat érzelmekkel azonosít, pl. „Wotan rosszkedve” (*Unmuthmotiv*), együttérzés (*Mitleid*), vagy szerelem (*Liebesmotiv*).<sup>25</sup> Mások pedig még ennél is elvontabb, absztrakt fogalmi tartalmat fejeznek ki, mint például a szerződés (*Vertrag*) motívum, melyet a színen egyébként egy fizikailag megfogható tárgy, Wotan dárdája szimbolizál, ugyanis a cselekmény szerint a fegyver körisfából készült nyelébe rótt rúnák rögzítik a főistennek az óriásokkal kötött alkuját. Egyéb absztrakt fogalmi tartalommal bíró motívumok például az istenek alkonya (*Götterdämmerung*), vagy a „szerelmi megváltás” (*Liebeserlösung*).<sup>26</sup>

Wolzogen később több ízben finomított katalógusán, néhány további motívumot fedezett fel, egyeseket átnevezett stb. Annak ellenére, hogy mind értelmezéseit, mind az egyes motívumok azonosítását természetesen a mai napig sokan vitatják, alapvetően mégis a Wolzogen-féle motívumkatalógus vált a Wagner-exegézis alapjává, legalábbis a motívumelnevezések terén mindenképp. A német zenetudós által a wagneri motívumokra aggatott címkéket többnyire még olyan kutatók is használják, akik egyébiránt mind értelmezésének tudományos értékével, mind Wolzogennek a wagneri örökség kezelésében, illetve a zeneszerző műveinek utóéletében betöltött szerepével kapcsolatban rendkívül kritikus álláspontot képviselnek. Alighanem kijelenthető tehát, hogy a *Leitmotiv* fogalom alapvetően Wolzogen és a részben hozzá hasonló, részben őt követő 19. századi Wagner-értelmezők munkássága révén terjedt el széles körben és asszociálódott elsősorban a német komponista munkásságával.

A kronológiára tekintve azonban felmerül egy további, kézenfekvőnek tűnő kérdés a fogalom kapcsán – hogyan vélekedett róla maga Wagner? Hiszen a fent idézett szövegek kivétel nélkül a zeneszerző életében jelentek meg és Wagner általában véve nem éppen arról volt híres, hogy bármely zenei, vagy zeneelméleti kérdésről alkotott véleményét megtartotta volna magának. Valószínűleg nem olvasta ugyan el valamennyi, a műveiről szóló kritikát, melyekben itt-ott felbukkan az ominózus fogalom (bár a Hanslick iránt közismerten táplált haragja azt sejteti, hogy igenis értesült arról, a bécsi kritikus miket gondol a művészetéről).<sup>27</sup>

---

<sup>24</sup> Id. Uo.

<sup>25</sup> Id. Uo.

<sup>26</sup> Id. Uo.

<sup>27</sup> *A nürnbergi mesterdalnokok első prózavázlatában* például Beckmesser figurája Veit Hanslick néven szerepelt. Id. GREY, Thomas S. *Masters and their Critics: Wagner, Hanslick, Beckmesser and the Meistersinger*, = VAZSONYI, Nicholas (szerk.), *Wagner's Meistersinger – Performance, History, Representation*, University of Rochester Press, 2002. 165-225, 171.

Wolzogen elképzeléseit viszont mindenképpen ismernie kellett, hiszen a zenetudós az 1870-es évek második felétől Wagner legközelebb munkatársi, baráti és csodálói köréhez tartozott, ráadásul 1877-től Bayreuthban is élt, nem messze a Wahnfried villától.<sup>28</sup> Az 1878-ban indított *Bayreuther Blätter* főszerkesztőjeként Wolzogen szinte a Wagner-kultusz egyik főpapjának számított a zeneszerző életének utolsó éveiben (majd később a halála után is). Wagner tehát aligha nézte volna tétlenül, hogy a zenetudós éppen az életművének szentelt zárandokhely tözsomszédságából eretnek nézeteket terjesszen róla. A helyzet azonban furcsa módon bonyolultabb ennél. Wagner ugyanis, túlzás nélkül óriásinak nevezhető elméletírói életművében mindössze egyetlen egyszer írta le a *Leitmotiv* szót, az 1879-es *Über die Anwendung der Musik auf das Drama* (A zene felhasználásáról a drámában) című írásában, ahol azt állítja, egy „fiatal barátja” (Wolzogen)

„az általa ’vezérmotívumoknak’ nevezett dolgok jellegzetességeit sokkal inkább drámai jelentőségük és hatásuk, mintsem (mivel a zenei szakma távol áll tőle) a zenei frázisépítkezésben mutatkozó használhatóságuk tekintetében vette górcső alá.”<sup>29</sup>

Ez a megjegyzés arra látszik utalni, mintha Wolzogen a komponista szerint nem értette volna meg teljesen művészetének működését. Már önmagában az is a távolságtartását jelzi, hogy „úgynevezett vezérmotívumokról” (*sogenannten Leitmotive*) beszél, ráadásul még idézőjelbe is teszi a szót, mintha többszörösen is azt próbálná kifejezni, hogy semmi köze ehhez a fogalomhoz, Wolzogen agyszüleménye az egész. Ráadásul egyéb forrásokból is úgy tűnik, mintha a komponista, legalábbis idős korában, mereven elutasította volna zenei motívumainak hívószavakkal való felcímkézését. Cosima Wagner egy 1881. augusztus elseji naplóbejegyzése szerint az *Istenek alkonya* publikált zongorakivonatában szereplő motívum-elnevezések láttán Wagner így fakadt ki: „a végén még azt hiszik majd az emberek, hogy ez a képtelenség az én javaslatomra történt!”<sup>30</sup>

E nyilatkozatokból úgy tűnik, Wagner mereven elutasította a *vezérmotívum* fogalmát, és különösen annak Wolzogen-féle értelmezését, a terminus ennek ellenére terjedt el. Két

---

<sup>28</sup> THORAU 117.

<sup>29</sup> „der das Charakteristische der von ihm sogenannten ’Leitmotive’ mehr ihrer dramatischer Bedeutsamkeit und Wirksamkeit nach, als (da dem Verfasser die spezifische Musik fern lag) ihre Verwerthung für den musikalischen Satzbau in das Auge fassend, ausführlicher in Betrachtung nahm.”

Id. WAGNER, Richard, *Über die Anwendung der Musik auf das Drama*, = Uő, *Gesammelte Schriften und Dichtungen*. Band 10. 229-250. 242.

<sup>30</sup> „[...] am Ende glauben die Leute, daß solcher Unsinn auf meine Anregung geschieht!”

Id. WAGNER, Cosima, *Die Tagebücher in Drei Bänden, Band 3, 1879-1883*, Berlin, Hofenberg, 2015. 373.

[https://books.google.hu/books?id=fgiwBwAAQBAJ&printsec=frontcover&hl=hu&source=gbs\\_ge\\_summary\\_r&cad=0#v=onepage&q&f=false](https://books.google.hu/books?id=fgiwBwAAQBAJ&printsec=frontcover&hl=hu&source=gbs_ge_summary_r&cad=0#v=onepage&q&f=false) (2018.03.09.)

dolgot azonban feltétlenül figyelembe kell venni a fenti megnyilatkozásokkal kapcsolatban. Egyrészt, hogy nem különösebben gyakoriak. Ahogy említettem, a fentebb idézett mondat az egyetlen alkalom, amikor a komponista elméleti szövegeiben szerepelt a *Leitmotiv* fogalom, pedig Wagner még ezen kései korszakában is aktív és termékeny elméletalkotó volt, minden bizonnyal képes lett volna kimerítőbben részletezni a Wolzogen elméletével szembeni kifogásait, ha ezt különösen fontosnak tartotta volna. Aligha kétséges, hogy amennyiben úgy ítélte volna meg, a terminus művészetének alapvető félreinterpretálásához vezet, az elegendő indok lett volna, hogy fellépjen a használatával szemben. Ehhez képest az idézett 1879-es szövegben meglehetősen megengedő hangon hivatkozik „fiatal barátja” teóriájára. A távolságtartó megfogalmazás ellenére mintha kissé leereszkedő, elnéző mosollyal szemlélné Wolzogen elemzési kísérleteit, ráadásul explicit módon nem is nyilvánítja őket tévesnek, csupán azt állítja, túlságosan egyetlen aspektusra fókuszálnak. Wagner egy szóval sem mondja, hogy zenei motívumainak ne lenne „drámai jelentősége és hatása”, csupán arra utal, hogy emellett az anyag zenei formálásában is fontos szerepet játszanak, amit azonban Wolzogen magyarázatai nem vesznek figyelembe.

A másik dokumentált megnyilatkozása a Wolzogen-féle *Leitmotiv* értelmezéssel kapcsolatban sokkal merevebben elutasító ugyan, ám azon túl, hogy másodlagos forrásból, – Cosima naplójából – származik, szintén érdekes, hogy ott is csupán egyszeri kifakadásként kerül szóba, nincs más nyoma, hogy Wagnert a dolog az idézett felcsattanásán kívül komolyabban bosszantotta volna. Így aztán ebből az egyetlen mondatból is merészség volna messzemenő következtetéseket levonni, hiszen a szűkszavú naplóbejegyzésből meglehetősen keveset tudunk meg a megnyilatkozás pontos körülményeiről, még ha olyannyira bízunk is Cosima Wagner memóriájában, hogy feltételezzük, a legjobb esetben is órákkal az elhangzása után papírra vetett mondat szó szerint a naplóban szereplő formában hagyta el Wagner száját. Annyi biztosnak tűnik, hogy Wagner helytelenítette művei motívumkatalógusok segítségével történő „dekódolását”, ám ebből korántsem következik szükségszerűen, hogy a zenei motívumok zenén kívüli szemantikai potenciáljának ideáját – ami végső soron Wolzogen és számos társa, követője elemzéseinek központi gondolata és így a *Leitmotiv* koncepció alapja – mint olyat mereven elutasította volna. Ez annál is inkább furcsa lenne, mivel köztudottan az *abszolút zene* eszméjének esküdt ellensége volt, annak ellenére, hogy magát a fogalmat – bár degradáló értelemben – először ő használta.<sup>31</sup>

---

<sup>31</sup> Beethoven IX. szimfóniájának IV. tételéről állítja, hogy abban az „abszolút zene határait áttörve” jelenik meg előbb az énekhez hasonló hangszeres recitativo, majd a tényleges énekszólam.

Itt jön a képbe a másik tény, amit a fenti idézetekkel kapcsolatban feltétlenül meg kell említeni, nevezetesen, hogy meglehetősen kései, 1879-ből illetve '81-ből származnak. Tehát évekkel *Az istenek alkonya* befejezését követően, másfél évtizeddel a *Mesterdalnokok*, csaknem kettővel a *Trisztán* komponálása, és majdnem hárommal a *Ring* első, eredeti koncepciójának kidolgozása után fogalmazódtak meg. Ha egyvalamiről konszenzus van Wagner elméletírói életműve és megnyilatkozásai kapcsán, az mindenképpen az, hogy a gondolkodása az egymás után megismert filozófiai elméletek, a változó politikai preferenciák vagy éppen az egyre halmozódó gyakorlati kompozíciós tapasztalatok fényében – esetleg ezek valamiféle összjátékának köszönhetően – folyamatosan változott. Még ha közvetlen kapcsolatot feltételeznénk is az elméletek és az alkotói módszer között – ami egyébiránt gyakorlatilag példa nélküli a gigantikus Wagner-szakirodalomban – akkor is legfeljebb az ekkortájt keletkezett *Parsifal*ra nézve vonhatnánk le következtetéseket a fenti 1870-es évek végéről, '80-as évek elejéről származó megnyilatkozásokból. Az idős Wagner minden bizonnyal nem értett egyet Wolzogenel, semmi garancia nincs azonban arra, hogy a fiatalabb önmagával ugyanakkor egyetértett volna. Úgy tűnik eme kései korszakában a mester közelebb került az általa korábban mereven elutasított autonómiaesztétikához, mint azt valaha is gondolta volna. Talán ezt jelezheti az is, hogy a *Parsifal*t szánta utolsó színpadi művének, utána egyes feltevések szerint „szöveg nélküli tiszta zenét”, *horribile dictu* „abszolút zenét” tervezett írni.<sup>32</sup>

Ebben a kontextusban tehát az idézett öregkori megnyilatkozásokból egyáltalán nem következik, hogy Wolzogen feltétlenül tévedett volna a *Ring*, a *Trisztán*, illetve a

---

WAGNER, Richard, = *Bericht über die Aufführung der neunten Symphonie von Beethoven im Jahre 1845 in Dresden (aus meinen Lebenserinnerungen ausgezogen) nebst Programm dazu*, = Uő, *Gesammelte Schriften und Dichtungen, Zweiter Band*, Leipzig, Verlag von E. W. Fritsch, 1871, 65-84. 80-81.

vö. DAHLHAUS, Carl, *Az abszolút zene fogalmának vargabetűi*, (Zoltai Dénes ford.), Muzsika 47/6-7 (2004 június-július)

<sup>32</sup> ld. MAGEE, Bryan, *Wagner világképe. A nagy operák filozófiai háttere*, (Fejérvári Boldizsár ford.) Budapest, Park könyvkiadó, 2013. 358.

A műjegyzékben WWV 107-es szám alatt például különböző zenekari nyitányokhoz és szimfóniákhoz írott vázlatokat találunk, melyek *Az istenek alkonya* komponálásának befejezése (1874) és Wagner halála (1883) közötti időszakra datálhatók. Ezzel szemben semmi nyoma, hogy a *Parsifal* befejezését követően újabb színpadi darabokat tervezett volna, utoljára 1878-ból van rá adat, hogy foglalkozott a mintegy húsz évvel korábbi „buddhista dráma” *A győztesek* (*Die Sieger*, WWV 89) megzenésítésének gondolatával, ám úgy tűnik, később erre a tervre sosem tért vissza. ld. MILLINGTON, Barry, (*Wilhelm*) *Richard Wagner – Works* = Grove Dictionary of Music and Musicians, SADIE, Stanley (ed.), Oxford Music Online.

<http://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-6002278269?rsk=ks8dqB&result=2#omo-9781561592630-e-6002278269-div1-6002278269.1.11> (2018.03.13.)

Tudományos szempontból a feltételes módnak persze nem sok értelme van, hiszen nem jelenthetjük ki egyértelműen, mit tett volna Wagner, ha például Verdihez hasonlóan magas kort ér meg, az azonban a rendelkezésre álló források alapján biztosra mondható, hogy haláláig nem változtatta meg az elhatározását, miszerint a *Parsifal* kellett legyen az utolsó színpadi műve. ld. MAGEE 348.



*Mesterdalnokok* szerzőjének szándékait illetően. Nem is beszélve arról, hogy egyébként legalábbis vitatható, hogy egy analitikus megközelítés valójában alkalmas-e a tényleges „szerzői szándék” rekonstruálására, vagy minden ilyen kísérlet szükségszerűen egy az „intencionalitás téveszméje” által kreált délibábot kerget.<sup>33</sup> Anélkül, hogy az irodalomtudomány talán legnagyobb vitájának eldöntését megkísérelném, aligha kérdéses, hogy egy elemzők által használt fogalmi keret nemcsak akkor tekinthető érvényesnek, ha azt a szerző jóváhagyta, hiszen ebben az esetben *szonátaformáról* sem beszélhetnénk például Haydn, Mozart, Beethoven, Schubert és rengeteg más szerző műveiben. A fő kérdés tehát nem az, hogy Wagner személy szerint kedvelte-e a *Leitmotiv* szót, hanem hogy a műveinek felépítésében kimutatható-e az elemző reflexió eszköztárával olyan speciális technika, ami körülbelül a Wolzogen és a hozzá hasonló elemzők által feltételezett funkciót tölti be.

## 2.2 Zene a jövő műalkotásában

A kurrens zenetudományi terminológiában a *Leitmotiv* a *New Grove Dictionary of Music and Musicians* vonatkozó szócikke szerint:

„[...] egy téma, vagy más koherens zenei idea, mely eléggé jól körülhatárolt ahhoz, hogy megőrizze identitását még akkor is, ha egymást követő felbukkanásai során módosul; célja egy személy, tárgy, hely, fogalom, elméleti állapot, természetfeletti erő, vagy egy drámai mű bármely egyéb összetevőjének megjelenítése vagy szimbolizálása. A *Leitmotiv* visszatérése történhet zeneileg változatlan formában, vagy változásokon eshet át a ritmus, hangközstruktúra, harmonizáció, hangszerelés vagy kísérlet terén, szintén kombinálódhat más *Leitmotiv*-okkal annak érdekében, hogy új drámai szituáció érzetét keltse.”<sup>34</sup>

<sup>33</sup> Id. WIMSATT, W. K., BEARDSLEY, Monroe C., *The Intentional Fallacy*, *The Sewanee Review* 54/3 (1946 július-szeptember), 468-488.

<sup>34</sup> „A leitmotif is a theme, or other coherent musical idea, clearly defined so as to retain its identity if modified on subsequent appearances, whose purpose is to represent or symbolize a person, object, place, idea, state of mind, supernatural force or any other ingredient in a dramatic work. The leitmotif may be musically unaltered on its return, or altered in rhythm, intervallic structure, harmony, orchestration or accompaniment, and may also be combined with other leitmotifs in order to suggest a new dramatic situation.”

WHITALL, Arnold, *Leitmotiv*, = Grove Music Online

<http://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-5000902888?rkey=45INir&result=5> (2018.03.13.)

Eszerint ahhoz, hogy valamit *vezérmotívumnak* nevezhessünk feltétlenül szükséges két összetevő, *zene* és *dráma*. Általánosabban fogalmazva „zenei figurák összekapcsolódása zenén kívüli szemantikai determinánsokkal.”<sup>35</sup>

Wagnert köztudomásúlag egész életében foglalkoztatta a különböző művészeti ágak egymáshoz fűződő viszonya, illetve azok egységének megteremtése, pontosabban fogalmazva egy feltételezett ősi egység helyreállítása. Már korai drámatervei esetében is felvetődött, hogy kísérőzenét szerezzen hozzájuk, bár a tizenéves korában írt *Leubald* esetében kérdéses, hogy végül akárcsak egyetlen hangjegyet is leírt volna, az 1830-as évek elején keletkezett *Die Hochzeit* című színpadi műhöz azonban már bizonyíthatóan elkészült egyes zenei betétek anyaga is (végül a befejezetlen műből csak ezek a részek maradtak fenn, a drámaszöveg maga elveszett).<sup>36</sup> Legelső befejezett és fennmaradt operájában, *A tündérekben* (*Die Feen*) szintén saját maga librettistájaként dolgozott, vagy másképpen fogalmazva saját drámáját zenésítette meg, ironikus módon azonban ebből a darabból Wagner életében kizárólag a nyitány került bemutatásra 1835-ben a szerző vezényletével (a teljes művet először csak 1888-ban állították színpadra Münchenben).<sup>37</sup>

Wagner tehát művészi pályja kezdetétől fogva úgy vélte, képes magában egyesíteni mind a drámai költő, mind a zeneszerző erényeit, s ennek megfelelően a továbbiakban is saját maga által írt szövegekre komponálta operáit, melyek közül a *Rienzi* (bem. 1842) például komoly sikert aratott.<sup>38</sup> Nem sokkal később azonban éppen emiatt került konfliktusba a Drezdai Királyi Színház (ahol Wagner *kapellmeister*ként dolgozott) intendánsával, Karl Gutzkow-val, aki erősen helytelenítette a dráma és zene „összekeverését”.<sup>39</sup> Wagnert azonban ez természetesen a legkevésbé sem tántorította el saját elveitől. Végül a *Lohengrin* megkomponálását (1848) követően, az időközben lezajlott forradalmi eseményekben való részvétele miatt emigrációba kényszerülve fogalmazódott meg benne egy olyan átfogó művészeti reform gondolata, mely az antik görög dráma mintájára egyetlen monumentális műalkotásban egyesítette volna az európai kultúrában szerinte mesterségesen szétválasztott művészeti ágakat, elsősorban persze a költészetet és a zenét.

Wagner 1849 júliusától svájci száműzetésében fogalmazta meg, majd dolgozta ki a „jövő műalkotásának” (*das Kunstwerk der Zukunft*) eszméjét és elméleti részleteit. Szerinte az

---

<sup>35</sup> GREY 319.

<sup>36</sup> ld. MILLINGTON, *Grove - Works*

<sup>37</sup> Uo.

<sup>38</sup> MILLINGTON, 2013, 32.

<sup>39</sup> ld. Uo. 38-39.

új művészet voltaképpen nem más, mint a művészetek organikus, őseredeti egységeként felfogott antik görög színház helyreállítása. Ennek megfelelően tehát célja, hogy az ókor óta önállóvá vált prózai színház és drámai költészet, illetve a Beethoven korára teljes értékűen autonóm művészeti ággá fejlődött szimfonikus muzsika valamennyi erényét magában egyesítve mintegy „megszüntette megőrizze” a két műfajt.<sup>40</sup> A wagneri „jövő műalkotása” tehát összművészeti alkotás (*Gesamtkunstwerk*),<sup>41</sup> ami a *zene* és *dráma* hegeli értelemben vett szintéziseként fogható fel.

Zenés színpadi művek azonban már ekkor is évszázadok óta léteztek, sőt valójában ez a művészeti forma az ókor óta sosem veszett ki az európai kultúrából. Ráadásul az sem példa nélküli, hogy valaki az antik görög színházat éppen a zene és dráma egységeként próbálta feltámasztani, hiszen éppen így született meg a 16-17. század fordulóján Itáliában az *opera* műfaja.<sup>42</sup> Wagner korábban maga is operaszerzőként vált ismertté, emigrációba vonulása előtt befejezett utolsó művét, a *Lohengrint* ő maga látta el a „romantikus opera három felvonásban” (*romantische Oper in drei Akten*) műfamegjelöléssel. Ebben az értelemben tehát az opera semmiképpen sem lehetett „a jövő műalkotása”, hiszen akkor már jó két és fél évszázada létezett. Wagnernek tehát, ha saját, ekkor még jórészt csak tervezett, zenés színpadi műveit forradalmi újításként és egyszersmind a művészetek őseredeti egységének helyreállítójaként kívánta pozicionálni, csupán egyetlen választása volt: amellet kellett érvelnie, hogy az *opera* mint műfaj hibás módon ötvözte a zenét a drámával, s emiatt csupán a kettő szerves, heterogén elegyét hozta létre az antik dráma szerves egységének visszanyerése helyett. Ennek megfelelően ezen elméletalkotói korszakának főműve (mely egyszersmind a legnagyobb terjedelmű teoretikus szöveg egész életművében), az 1850-51-ben keletkezett *Opera és dráma* (*Oper und drama*) valóban abból a felvetésből indul ki, hogy valami „baj van” az opera műfajával.

A szerző nem is várhatja sokáig olvasóját, rögtön a könyvterjedelmű esszé első részének legelején leszögezi, hogy: „[...] az opera műfajának eltévelyedése abban áll, hogy a kifejezés eszközéből (zene) célt, míg céljából (dráma) eszközt csináltak [...]”.<sup>43</sup> Wagner

<sup>40</sup> DEATHRIDGE, John, DAHLHAUS, Carl, *Wagner*, Grove-monográfiák. Tallián Tibor ford. Budapest, Zeneműkiadó, 1984. 73-74.

<sup>41</sup> MILLINGTON, 2013, 78.

<sup>42</sup> BROWN, Howard Mayer, *Origins, Opera* = Grove Music Online, <http://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000040726?rkey=4itmYL&result=1> (2018.03.13.)

<sup>43</sup> „[...] der Irrtum in der Kunstgenre Oper bestand darin, daß ein Mittel des Ausdrucks (Musik) zum Zwecke, der Zweck des Ausdrucks (das Drama) aber zum Mittel gemacht war [...]”

szerint az operában a *kifejezés* (*Ausdruck*) egysége azáltal bomlott meg, hogy a zene háttérbe szorította az összes többi dimenziót. Míg az antik drámában a „táncmozdulat és az énekelt szöveg” még elválaszthatatlanul összetartozott,<sup>44</sup> sőt alapjában véve ez az egység az operaária alapjául szolgáló népdalban (*Volkslied*) szintén megvolt.<sup>45</sup> A Wagner színre lépését és az *Opera és dráma* megírását közvetlenül megelőző évtizedekben azonban minden egész eltörni látszott (legalábbis a német komponista szempontjából).

„Az e forma [népdalon alapuló zenei melódia] megtörésére irányuló törekvés így sok operakomponistánál figyelhető meg: ezek azonban csak akkor járhattak volna művészi eredménnyel, ha képesek lettek volna nekik megfelelő új formákat létrehozni; egy ilyen új forma azonban csakis akkor válhatott volna valódi művészi formává, ha képes lett volna egy különleges zenei organizmus pontosan meghatározott kifejeződéseként megjelenni: azonban minden zenei organizmus természeténél fogva a női, a kizárólag szülő és sosem nemző princípiumhoz tartozik; a nemző erő rajta kívül esik és az ettől az erőből való megtermékenyítettség híján semmit sem képes a világra hozni. – Egészében véve ebben áll a modern zene terméketlenségének titka.”<sup>46</sup>

A zene mint női princípium kérdése pár lappal később még szentenciaszerűbben kerül megfogalmazásra, a következő hírhedtté vált kijelentés formájában:

„A zene asszony. Az asszony természete a szerelem: ám ez a szerelem befogadó s a befogadásban önmagát fenntartás nélkül átadó. Az asszony csak az önátadás pillanatában nyeri el teljes egyediségét. Hableány, ami lélektelenül szaladgál fel-alá elemének hullámain, míg lelket nem kap egy férfi szerelme által. Az ártatlanság pillantása egy asszony szemében az a végtelenül tiszta tükör, amiben a férfi a szerelemre való általános képességet felismeri, egésze addig, míg saját képmását meg nem pillanthatja benne: amint önmagát benne felismerte, akkor az asszony általános

---

WAGNER, Richard, *Oper und Drama*, Zweite, durchgesehene Auflage, Leipzig, Verlagsbuchhandlung von J.J. Weber, 1869. 9.

<http://books.google.hu/books?id=zdIFAAAAQAAJ&printsec=frontcover&hl=hu#v=onepage&q&f=false>  
(2018.03.13.)

<sup>44</sup> Uo. 220.

<sup>45</sup> Uo. 99-100.

<sup>46</sup> „Das Streben, diese Form zu brechen, wird uns daher bei vielen Operncomponisten ersichtlich: mit künstlerischem Erfolge wäre sie doch aber nur dann überwunden worden, wenn entsprechende neue Formen gewonnen worden wären; die neue Form wäre eine wirkliche Kunstform doch aber nur dann gewesen, wenn sie als bestimmteste Aeußerung eines besonderen musikalischen Organismus sich kundgeben hätte: aller musikalische Organismus ist seiner Natur nach aber – ein weiblicher, er ist ein nur gebärender, nicht aber zeugender; die zeugende Kraft liegt außer ihm, und ohne Befruchtung von dieser Kraft vermag sie eben nicht zu gebären. – Hier liegt das ganze Geheimniß der Unfruchtbarkeit der modernen Musik!“  
Uo. 100.

képessége sürgető szükségképpé tömörül, hogy a férfit teljes buzgó odaadásának mindenhatóságával szeresse.”<sup>47</sup>

Az elmélet mögött rejlő meglehetősen hímsoviniszta szerelemfelfogás és filozófia kritikai elemzése, valamint ennek a zeneszerző ellenkező nemmel való kapcsolatára vonatkoztatása sajnos túllépne e disszertáció keretein. Így a következőkben e túlburjánzó metaforát kizárólag Wagnernek a *zene és költészet* viszonyáról megfogalmazott álláspontja felől próbálom értelmezni (holott kétségkívül termékeny – ha ebben a kontextusban nem illetlenség ezt a szót használni – téma lenne a művészetről és a nemi szerepekről vallott felfogás összekapcsolódását vizsgálni a szöveg kapcsán).

Wagner tehát az allegóriának megfelelően saját kora operazenéjét különböző „elfajzott” nőtípusoknak (*entartete Frauen*)<sup>48</sup> felelteti meg. A *francia operazene* (nyilvánvalóan az ekkortájt népszerű nagyoperára – *Grand opéra* – s azon belül is elsősorban Meyerbeer műveire gondol) a *kokettet* juttatja eszébe, aki *odaadás helyett* önnön hiúságának kielégítése végett keresi és élvezi a férfi csodálatát.<sup>49</sup> Míg a „német”<sup>50</sup> operazenét (ami alól Weber kivételnek számít) *prűdnek* nevezi, aki a „tisztesség” szellemében nevelkedve csakis szégyenletes, undorító dologként képes a szerelemre gondolni, s ily módon nyilván szintén képtelen a Wagner által elvárt „önátadásra”.<sup>51</sup> „Milyen nő tehát az igazi zene?”<sup>52</sup> Ez az egy gondolat bántja a komponistát, a válasz pedig nem késik – a valódi nő *áldozatot hoz*, nyilvánvalóan a férfiért.<sup>53</sup>

Wagner színpadi műveinek cselekményét végiggondolva alighanem ez az egyetlen gondolat, amihez a mester egész élete során hű maradt, *A szerelmi tilalomtól* egészen a *Parsifalig* szinte valamennyi művében megjelenik, és általában központi szereppel bír a női önfeláldozás gondolata (az egyetlen kivétel talán a *Mesterdalnokok*, ahol Hans Sachs vállalja az áldozatot azzal, hogy lemond Eváról). De mit jelenthet ez a zenére vonatkoztatva? Nos,

---

<sup>47</sup> „Die Musik ist ein Weib. Die Natur der Weib ist die Liebe: aber diese Liebe ist die empfangende, und in der Empfängnis rückhaltlos sich hingebende. Das Weib erhält volle Individualität erst im Momente der Hingebung. Es ist das Wellenmädchen, das seelenlos durch die Wogen seines Elementes dahinrauscht, bis es durch die Liebe eines Mannes erst die Seele empfängt. Der Blick der Unschuld im Auge des Weibes ist der endlos klare Spiegel, in welchem der Mann so lange eben nur die allgemeine Fähigkeit zur Liebe erkennt, bis er sein eigenes Bild in ihm zu erblicken vermag: hat er sich darin erkannt, so ist auch die Allfähigkeit des Weibes zu der einen drängenden Nothwendigkeit verdichtet, ihn mit der Allgewalt vollsten Hingebungsseifers zu lieben.”

Uo. 102.

<sup>48</sup> Uo. 104.

<sup>49</sup> Uo. 103-104.

<sup>50</sup> Uo. 104. Wagner maga teszi idézőjelbe a szót, és lábjegyzetben magyarázza el, hogy mit ért alatta.

<sup>51</sup> Id. Uo. 104-105.

<sup>52</sup> „[...] was für ein Weib soll die wahre Musik sein?” Uo. 105.

<sup>53</sup> Uo.

talán nem különösebben meglepő, hogy ha a *zene* Wagner szerint női princípium, ami csak a férfinak való *önátadás* – vagyis a nőiséghez tartozó szerelmi paradigma helyes módon való megvalósítása révén képes művészi értéket létrehozni, akkor a valódi művészi érték megszületéséhez szükségszerűen meg kell határoznia egy férfi princípiumot is. Ez pedig természetesen a szerelem *férfi paradigmájának* helyes megvalósítása révén kell, hogy *megtermékenyítse* a zenét.

„De álljunk itt meg, és kérdezzük meg magunktól, ki legyen az a férfi, akit ennek az asszonynak oly feltétel nélkül kell szeretnie? Jól fontoljuk meg, mielőtt az asszony szerelmét kiszolgáltatjuk, hogy a férfi vele szemben álló szerelme olyasvalami-e, amiért a nőnek koldulnia kell, vagy éppen hogy olyan, ami a férfi számára is elengedhetetlen és egyszersmind megváltó hatású?

Vegyük közelebből szemügyre a költőt!”<sup>54</sup>

Wagner a *költészetet* nevezi meg a zenét valódi művészi tartalommal felruházni képes férfi princípiumként – az allegória azonban azt is sejteti, hogy az elmélet szerint önmagában a költő is terméketlen, hiszen *nemzőként* (*Zeugender*) nem lehet képes egymaga ellátni a *szülő* (*Gebärende*) funkcióját is. A „jövő műalkotásának” tehát ahhoz, hogy valódi művészi tartalmat hordozhasson, oly módon kell *egyesítenie a zenét a költészettel*, hogy *benne mindkét elem a maga sajátos princípiumának megfelelő feladatot lát el*. Az operában ugyan Wagner szerint eredendően megvolt ez az egység, ám ez az ő korára megbomlott, mégpedig azért, mert elsősorban a franciák és az olaszok a szöveget a zene alá rendelték.<sup>55</sup> Ebben természetesen már 1850-ben sem volt semmi új, azelőtt és azóta is gyakorlatilag kivétel nélkül valamennyi operareform azzal az igénnyel lépett fel, hogy helyreállítsa a szöveg, a dráma és a zene egységét, jellemzően éppen azért, hogy a túlságosan önállóvá váló és előtérbe tolakodó zenét újra a dráma és a szövegkifejezés szolgálatába állítsák.<sup>56</sup>

Wagner tehát bizonyosan nem az első, és nem is az utolsó volt azon operareformerek sorában, akik a zene drámai kifejezésben betöltött funkcióját igyekeztek „megfelelő” keretek

---

<sup>54</sup> „– Doch halten wir an, und zwar gerade hier, um uns gründlich zu befragen, wer denn der Mann sein müsse, den dieses Weib so unbedingt Lieben soll? Erwägen wir wohl, ehe wir die Liebe dieses Weibes preisgeben, ob die Gegenliebe des Mannes etwa eine zu erbettelnde, oder eine auch ihm nothwendige und erlösende sein müsse?

Betrachten wir genau der Dichter!”

Uo. 106.

<sup>55</sup> ld 43. jegyzet – *Zene és dráma* eszköz-cél viszonya és annak felcserélődése.

<sup>56</sup> ld. Monteverdi *seconda prattica*-ja csakúgy, mint Gluck operareformja egyaránt a szöveg primátusának visszaállítását tűzte ki célul, sőt Debussy is a beszélt francia nyelv prozódijára alkalmazza a zenét a *Pelléas*-ban.

közé szorítani, és abban sem volt egyedülálló, hogy ideálként az antik görög színházra hivatkozott. Reformkísérletének talán legszembeütőbb különlegessége a magabiztosság, aminek köszönhetően úgy vélte, mindkét kizökkent művészetet (a drámai költészetet és a zenét) képes ő egymaga helyretenni. Az *Opera és dráma* szerzője ugyanis, miután a három részből álló hatalmas tanulmánya első részében arra a konklúzióra jutott, hogy az opera műfaja azért futott vakvágányra, mert a benne együttműködő művészeti ágak nem a természetüknek megfelelő funkciót látnak el, a második részben a költészet és a dráma „rendbetételéről” szedi össze gondolatait és csupán a harmadik részben tér vissza a zenére.

A drámai költészet megreformálására irányuló gondolatok, például a rímes versforma elhagyása az alliteráló *Stabreim* kedvéért természetszerűleg a zenére is hatással voltak. Hiszen Wagner ekkortájt éppen azt az elméleti igényt fogalmazta meg, hogy a zenének a költői ideát kell szolgálnia, vagyis a zenei kifejezésnek a drámai, költői tartalomnak megfelelően kell formát öltenie. Az *Opera és dráma* lapjain megfogalmazott teória szerint a „jövő műalkotásában” a költő (*Dichter*) mindenekelőtt az érzés (*Gefühl*) ábrázolására törekszik, ennek keresi az adekvát, sőt szükségszerű (*notwendig*) nyelvi formáját.<sup>57</sup> Ezt a kényszerítő erőt a költő végül a szótőben (*Wurzel*) fedezi fel, melynek hangzó formája Wagner szerint maga a „testet öltött belső érzés” (*verkörperte innere Gefühl*).<sup>58</sup> Ez mindenekelőtt a szavak mássalhangzós tövében rejlik, a művészi kifejezés azonban csak akkor jön létre, amikor a mássalhangzós tövek az egymással ősrokonságban (*Urverwandtschaft*) álló magánhangzókkal kiegészülve a „szónyelv” (*Wortsprache*) feloldódik őselemében (*Mutterelement*), a zenei hangban.<sup>59</sup> Ennek kapcsolatát az érzéshez azonban már nem képes a költő (*Wortdichter*) ábrázolni, ez a feladat Wagner szerint a zeneszerzőre (*Tondichter*) marad.<sup>60</sup>

„A zeneszerzőnek most oly módon kell a vers hangjait az egymással rokon kifejezőképességük szerint meghatározni, hogy azok ne csupán egyik vagy másik hangzó saját érzésbeli tartalmát fejezzék ki, hanem egyszersmind e tartalmat a vers

---

<sup>57</sup> *Oper und Drama*, 244.

<sup>58</sup> Uo. 245.

Wagner elmélete szerint a német nyelv szótöveiben valamiféle, a dolgok lényegét és a közöttük lévő kapcsolatokat feltáró metafizikai tudás örökölt meg, s ez az a „kényszerítő akarat” (*zwingende Kraft*), ami a költőt éppen egy adott nyelvi kifejezés használatára sarkallja. ld. *Oper und Drama*, 245.

A *Stabreim*-mal kapcsolatos szemiotikai problémákról részletesen lásd NAGY Dániel, *Saussure kontra Wagner? Arbitralitás és motiváció a nyelvben és a poétikában*, *Alföld* 67/10 (2016), 78-89.

<sup>59</sup> Uo. 254.

<sup>60</sup> Uo. 255. „Die Darstellung der Verwandtschaft der zu Tönen gewordenen Vocallaute an unser Gefühl kann daher nicht mehr der Wortdichter bewerkstelligen, sondern der Tondichter.”

összes többi hangjával rokonként, e tartalmi rokonságot pedig valamennyi hangot az érzéshez fűző ősrakonság egy elemeként ábrázolják.”<sup>61</sup>

A férfi princípiumként felfogott *vers* tehát Wagner elméletében nem csupán megtermékenyíti a női princípiumként felfogott *zenét*, hanem egyszersmind fel is oldódik benne, s az ezáltal létrejövő műalkotásban a kifejezés egy új, összművészeti formája születik meg.

Thomas Mann frappáns és sok szempontból nagyon is lényeglátó megfogalmazásában:

„Wagner zenéje éppen annyira nem zene, mint amennyire a drámai alap, amit költészetté egészít ki, nem irodalom.”<sup>62</sup>

Ily módon tehát elméletben a zenei kifejezés a wagneri összművészeti alkotásnak (legalábbis a *Ring* tetralógia tervezésének időszakában) semmilyen szempontból sem önálló eleme, hanem a *kifejezés* (*Ausdruck*) szerves egységben összeforrott médiumainak egyike. Ebből viszont az következik, hogy az idős Wagner bármennyire hangsúlyozta is motívumainak „a zenei frázisépítkezésben mutatkozó használhatóságát”<sup>63</sup> a *Rajna kincse* komponálásának megkezdését kevéssel megelőző időszakból származó elmélete mintha mégis inkább Mann fél évszázaddal a zeneszerző halála után megfogalmazott téziséhez állna közelebb.

Eszerint ugyanis a zene a szótövek összecsengése és a beszédhangzók ősrakonsága révén az érzéshez kapcsolódó költői szöveg kifejezőerejét egészíti ki, mégpedig úgy, hogy azzal párhuzamos módon működik. A zenei kifejezés ugyanis az *Opera és dráma* Wagnere szerint a hangnemek (*Tonarten*) ősrakonságán alapul éppúgy, ahogy a költészet a hangzók ősrakonságán,<sup>64</sup> ebből viszont az is következik, hogy a „zenei nyelv” (*Tonsprache*) kapcsolata a részben általa kifejezésre juttatandó érzéshez hasonlóan szoros kell legyen, mint a költői szövegben alkalmazott „szónyelv” (*Wortsprache*). Vagyis a szavak töveihez hasonlóan a zenei motívumok közötti kifejezésbeli kapcsolatot is indokolt lehet szemantikailag motiválnak tekinteni. Még ha az idős komponista berzenkedett is az ellen, hogy zenei motívumait jelentésük dekódolására különféle címkékkel lássák el, még saját, korábban

<sup>61</sup> „Der Tondichter hat nun die Töne des Verses nach ihrem verwandtschaftlichen Ausdrucksvermögen so zu bestimmen, daß sie nicht nur den Gefühlsinhalt dieses oder jenes Vokales, als besonderen Vokales, kundgeben, sondern diesen Inhalt zugleich als einen allen Tönen des Verses verwandten, und diesen verwandten Inhalt als ein besonderes Glied der Urverwandtschaft aller Töne dem Gefühl darstellen.“ *Oper und Drama*, 257-258.

<sup>62</sup> MANN, Thomas, *Leiden und Größe Richard Wagners*, = Uő, *Gesammelte Werke in Zwölf Bänden. Band IX. Reden und Aufsätze I.* S. Fischer Vlg. 1960. 363-426, 380.

„Wagners Musik ist ganz und so gar nicht Musik, wie die dramatische Unterlage, die sie zur Dichtung vervollständigt, Literatur ist.”

<sup>63</sup> ld. fent, 29. jegyzet.

<sup>64</sup> ld. *Oper und Drama*, 268.



publikált elméleti írásainak fényében is úgy tűnik, „ifjú barátja” Wolzogen valóban jogosan feltételezte, hogy műveiben a zenei motívumok valóban bírnak többé-kevésbé jól körülhatárolható szemantikai tartalommal. Ez viszont egyben azt is jelenti, hogy a drámai cselekmény alakjai, történései, a benne megjelenő érzelmi és egyéb viszonyulások inherensen részei a zenei folyamatnak, alapvetően befolyásolják a zenei kifejezést, mely ily módon nem, vagy legalábbis nem kizárólag saját abszolút zenei törvényszerűségeinek engedelmeskedik, hanem egy nagyobb jelentésteli rendszer kiépüléséből veszi ki a részét a maga sajátos eszközeivel.

Ebben az értelemben tehát tényleg igaznak tűnik, hogy legalábbis az érett alkotói korszakától számítva Wagner zenéje valóban nem, vagy legalábbis *nem csak* zene, hanem egy nagyobb kifejezésbeli egész része. Mindemellett azonban az is tény, hogy az *Opera és dráma* publikálása, majd *A Rajna kincse* megkomponálása után a zene fokozatosan egyre jelentősebb szerepre tesz szert Wagner műveiben, nem csupán a gyakorlatban, hanem az 1860-as évektől az elméleti szövegei szerint is. Mindemellett azonban bizonyos értelemben a zene kezdettől különleges szereppel bírt a wagneri *Gesamtkunstwerk*ben, ami mindenekelőtt a *zenekar* használatában érhető tetten.

### 2.3 A zenekar mint „nyelvi orgánus”

A költői szándékot (*dichterische Absicht*) ugyanis a „szónyelv” Wagner szerint csakis akkor képes tökéletesen magába zárni, ha ebben egy második, vele együtt hangzó „zenenyelv-orgánus” (*Tonsprachorgan*) segíti.

„Amint láttuk ez a kifejezés egységét mindenkor kiegészítő nyelvorgánus a zenekar, ami, ahol a drámai szereplők szónyelvi kifejezése mint értelmi eszköz [orgánus], a drámai szituáció pontosabb meghatározása végett egészen saját, a hétköznapi életben tapasztalható kifejezéssel való rokonságának ábrázolásáig süllyed, ott a maga emlékezésen és sejtetésen alapuló zenei híradó képessége révén kiegyenlíti a drámai szereplő kifejezésbeli lesüllyedését, úgy, hogy az ily módon felélénkülő érzés

mindvégig ebben az emelkedett hangvételben marad, és soha többé nem kell hasonló módon visszasüllyednie a pusztá értelmi tevékenység szintjére.”<sup>65</sup>

Végső soron tehát a zene gátolja meg, hogy a verbális szöveg a költői emelkedettségéből egyes drámai szituációkban a hétköznapi nyelv prózaiságáig süllyedjen vissza (mivel úgy tűnik pusztán a szótövek összecsengésén alapuló versforma önmagában nem alkalmas erre a feladatra). A zenei kifejezés hordozója, a zenekar azonban Wagner szerint maga is „beszédorgánus” (*Sprachorgan*), mely önálló információátadó, megjelenítő képességgel (*Vermögen der Kundgebung*) rendelkezik.

Wagner ezúttal is a *Gesamtkunstwerk* ösmintájára, az antik görög színházra hivatkozik ideálként, szerinte a romantikus zenekar az általa megteremtendő „jövő műalkotásában” pontosan ugyanazt a funkciót látja el, amit a görög drámákban a *kar* töltött be.<sup>66</sup> Wagner zenekara nem csupán aláfestést szolgáltat, a zenekari dallam szorosan össze kell, hogy kapcsolódjon a költői szándékkal, melyet vagy *megsejtet*, vagy *emlékeztet* rá.<sup>67</sup> A zenekari dallam elemei az *Opera és dráma* szerzője szerint melodikus momentumok (*melodischen Momente*), melyekben a költői szándék (*dichterische Absicht*) valósul meg.

„Ezek a melodikus momentumok, melyekben a sejtésre emlékezünk, míg ezek számunkra az emléket sejtelemmé alakítják, szükségképpen csak a dráma legfontosabb motívumaiból hajthatnak ki, s közülük a legfontosabbak szám szerint megfelelnek azon motívumoknak, melyeket a költő összesűrített, megerősített alapotívumokként a dráma épületének oszlopaiként szolgáló, hasonlóképpen megerősített és összesűrített cselekmény elemeiként határoz meg, s melyeket nem zavarba ejtő sokaságban, hanem plasztikus elrendezésben, a könnyű áttekinthetőséget biztosító csekélyebb számban alkalmaz. Ezekben az alapotívumokban, melyek nem mondatok, hanem plasztikus érzésmomentumok, a költő szándéka, mely e motívumokat a költői szándéknak teljes mértékben megfelelő módon sűrítette melodikus momentumokba, ily módon

---

<sup>65</sup> „Das Orchester ist, wie wir sahen, dieses, die Einheit des Ausdruckes jederzeit ergänzende Sprachorgan, welches da, wo der Worttonsprachausdruck der dramatischen Personen sich, zur deutlicheren Bestimmung der dramatischen Situation, bis zur Darlegung seiner kenntlichsten Verwandtschaft mit dem Ausdrucke des gewöhnlichen Lebens als Verstandesorgan herabsenkt, durch sein Vermögen der musikalischen Kundgebung der Erinnerung oder Ahnung den gesenkten Ausdruck der dramatischen Person der Art ausgleicht, daß das angeregte Gefühl stets in seiner gehobenen Stimmung bleibt, und nie durch gleiches Herabsinken in eine reine Verstandesthätigkeit sich zu verwandeln hat.“ *Oper und Drama*, 319.

<sup>66</sup> Uo. 311.

<sup>67</sup> Uo. 310.

könnyedén elrendeződhet, s valószínűleg a kölcsönös ismétlésnek köszönhetően teljesen önmagából hozza létre a legmagasabb rendű egységes zenei formát [...]<sup>68</sup>

Ezek szerint a zenekar a kifejezés egységének biztosítása mellett a költői szándék és a drámai tartalom egyik hordozója is egyben, a *melodikus momentumok* voltaképpen a drámai cselekmény *alapotívumainak* (*Grundmotive*) felelnek meg. Vagyis 1850 körül Wagner még *expressis verbis* azt állította, hogy a zenei forma voltaképpen a drámai cselekmény struktúrájának megfelelően épül fel. Ebben az értelemben tehát Wagner elméletében a *drámai alapmotívumokkal* szerves egységben álló *melodikus momentumok* felelnek meg leginkább az elemzők által *vezérmotívumnak*, vagy *tematikus vezérszálnak* (*Leitmotive oder thematische Leitfaden*) nevezett kompozíciós technikának.

Akad azonban néhány további probléma. Egyrészt Wolzogen elemzése egy szempontból valóban ellentmondani látszik Wagner idézett elméletének. A komponista ugyanis azt állítja, az alapmotívumokat a *költőnek* (vagyis neki magának) nem „zavarba ejtő sokaságban”, hanem a könnyű áttekinthetőséget biztosítandó „csekélyebb számban” kell alkalmaznia. Ehhez képest Wolzogen nagyon is zavarba ejtő mennyiségű motívumot különít el és címkéz fel Wagnernél. Szerinte a *Ring*-ciklus négy estélye alatt a hallgatónak százas nagyságrendű melódiát kellene fejben tartania, ha követni akarja a zenekar híradásait.<sup>69</sup> Noha Wagner művei jellemzően valóban hosszúak, komplexek és bonyolultak, így nem meglepő, hogy sokszori újrahallgatás, elemző szemmel való átnézés és végiggondolás után is lehetséges újabb és újabb összefüggéseket felfedezni bennük, azonban aligha gondolja bárki is, hogy e darabok csakis akkor értelmezhetők és értékelhetők, ha az ember legalább egy egyetemi szintű kurzust elvégez a témában. Így valószínűsíthetőleg működniük kell a befogadásban anélkül is, hogy nézőjük az előadás előtt tucatjával magolná be a fontosabb motívumokat. Wolzogen és követői viszont olyannyira belejöttek a zenei motívumok felcímkézésébe, hogy azoknak a száma túlzás nélkül áttekinthetetlené vált. Még az is elképzelhető, hogy maga

---

<sup>68</sup> „Diese melodischen Momente, in denen wir uns der Ahnung erinnern, während sie uns die Erinnerung zur Ahnung machen, werden nothwendig nur den wichtigsten Motiven des Dramas entblüht sein, und die wichtigsten von ihnen werden wiederum an Zahl denjenigen Motiven entsprechen, die der Dichter als zusammengedrängte, verstärkte Grundmotive der eben so verstärkten als zusammengedrängten Handlung zu den Säulen eines dramatischen Gebäudes bestimmte, die er grundsätzlich nicht in verwirrender Vielheit, sondern in plastisch zu ordnender, für leichte Uebersicht nothwendig bedingter geringerer Zahl verwendet. In diesen Grundmotiven, die eben nicht Sentenzen, sondern plastische Gefühlsmomente sind, wird die Absicht des Dichters, hat diese zu melodischen Momenten verdichteten Motive, in vollsten Einverständnisse mit der dichterischen Absicht, daher leicht so zu ordnen, daß in ihrer wohlbedingten wechselseitigen Wiederholung ihm ganz von selbst auch die höchste einheitliche musikalische Form entsteht [...]“ *Oper und Drama*, 321.

<sup>69</sup> ld fent.

Wagner is azért fakadt ki a felesége naplójában idézett módon, mert úgy vélte, a motívumok számolatlanul való elnevezése elfedi műveinek plasztikus struktúráját.

Másrészt viszont a „zenén kívüli szemantikai determinánsokkal” való kapcsolat miatt a „jövő műalkotása” a hagyományos zenei formatan terminológiájával sem írható le maradéktalanul. Wagnerre talán minden más zeneszerzőnél inkább érvényes, hogy a *jelölők* nem vizsgálhatók a *jelöltektől* elválasztva, igaz Joseph Kerman híres kritikáját – melyet 1985-ös könyvében fogalmazott meg a zenetudomány egészével szemben – a Wagner-kutatásnak talán minden más területnél kevésbé kell magára vennie.<sup>70</sup> Hiszen a műveivel foglalkozó elemzések többsége meg sem próbál úgy tenni, mintha „abszolút zenéről” lenne szó, sőt úgy fest, szemiotikai terminológiával élve a Wagner-szakirodalomban sokkal inkább a *szemantika*, mint a *szintaxis* kutatása dominál. Számos hagyományos elemzés (mindenekelőtt például Wolzogen szövegei) azonban tulajdonképpen szemantikai analízisnek sem nevezhető, sokkal inkább jelentéstulajdonításon alapuló *értelmezések*. A *Leitmotiv* hagyományos fogalma mindenekelőtt egyfajta *exegézis* alapjául szolgált, vagyis alapvetően kulcsot próbált szolgáltatni a művek *megfejtéséhez* azáltal, hogy verbálisan megragadható szemantikai tartalmakat rendelt az egyes zenei motívumokhoz, mindemellett azonban nem, vagy csak nagyon kevésbé foglalkozott annak mikéntjével, *ahogyan* ezek a motívumok jelentéssel ruházódnak fel a művek befogadásának kontextusában. Természetesen a Wolzogen utáni Wagner-kutatásban számos példát találunk ennek ellenkezőjére is, azonban nem is szükséges ennyire előreszaladni, mivel az *Opera és dráma* harmadik részének fényében úgy tűnik, már magát az elméletalkotó komponistát is foglalkoztatta ez a kérdés.

„Mi, akik az új közlést befogadjuk, képesek vagyunk ezt, a most már csak gondolatban létező érzést a maga tisztán melodikus híradásában a hallás útján megőrizni: a tiszta zene tulajdonává vált, és a zenekar megfelelő kifejezése révén érzékileg felfogható formát öltött, ami által úgy jelenik meg számunkra, mint a közlő által éppen elgondoltnak a megvalósult és jelenvalóvá lett formája.”<sup>71</sup>

---

<sup>70</sup> Id. KERMAN, Joseph, *Contemplating Music – Challenges to Musicology*, Cambridge, Massachusetts, Harvard University Press, 1985. Az amerikai zenetudós (többek között neves Beethoven-kutató) felrója saját kollégáinak, hogy kizárólag a *jelölők* elemzésével foglalkoznak, míg a *jelölteket* évszázadok óta elhanyagolják. Ezt a tézist azóta is rengetegen idézik, bár a zenei jelentés kérdéskörével lényegesen több tudományos munka foglalkozik, mint a nyolcvanas éveket megelőzően.

<sup>71</sup> „Wir, die wir [sic.] die neue Mittheilung empfangen, vermögen aber jene, jetzt nur noch gedachte Empfindung, in ihrer rein melodischen Kundgebung selbst, durch das Gehör festzuhalten: sie ist Eigenthum der reinen Musik geworden, und von dem Orchester mit entsprechendem Ausdrücke zur sinnlichen Wahrnehmung gebracht, erscheint sie uns als das Verwirklichte, Vergegenwärtigte des vom Mittheilenden soeben nur Gedachten.“ *Oper und Drama*, 303.

A „mi” nyilvánvalóan a közönségre, a „jövő műalkotásának” befogadójára vonatkozik, vagyis Wagner ebben a passzusban azt fejtegeti, miképpen képes a zenekar, mint zeneyelv-orgánus maga tisztán zenei eszközeivel jelentést generálni a hallgató számára. A komponista szerint a *versmelódia* – tehát az énekszólamban egy adott ponton felbukkanó karakterisztikus motívum – által hordozott érzés a későbbiekben a szöveg nélkül, pusztán az adott dallam zenei formája révén is képes felidézni. Vagyis a *zenekari dallam* a befogadó emlékezetére apellálva képes kommentárokat fűzni a színen aktuálisan zajló eseményekhez azáltal, hogy korábbi történésekre utal vissza. Ebben az értelemben tehát a *vezérmotívumok* a színpadi cselekvés és az énekelt szöveg verbális illetve zenei dimenzióinak összekapcsolódásából jönnek létre. Ez az összekapcsolódás azonban mindenekelőtt a befogadó elméjében megy végbe, a mű szintjén az egyes elemek egymástól függetlenül is felbukkanhatnak, pontosabban mondván a „tisztán zenei” motívumok számtalanszor ismétlődhetnek a zenekarban anélkül, hogy ezzel párhuzamosan az első előfordulásuk alkalmával a színen bekövetkező esemény újra lezajlana, vagy akár anélkül, hogy az énekszólamban újra ugyanaz a szöveg bukkanna fel. A *zenekari motívumok* tehát elvben képesek a velük asszociálódó verbális és szcenikai tartalmakat azok távollétében is felidézni. Amennyiben tehát Wagner kompozíciós gyakorlata alapján véve (ha, mint később látni fogjuk, minden egyes részletében nem is) megfelel a fent idézett elméletének, abból két dolog következik. Egyrészt a zenekari motívumok, avagy *vezérmotívumok* valóban a szó szoros értelmében vett *jelek*, mivel tökéletesen megfelelnek a fogalom gyakorlatilag valamennyi szemiotikai iskola által elfogadott definíciójának, egy adott kontextusban megjelenítenek, felidéznek, reprezentálnak valamit, valamilyen vonatkozásban valami *helyett állnak*,<sup>72</sup> saját jelenvalóságuk révén utalnak valamire, ami nincs jelen.

Másrészt az időben többé-kevésbé lineárisan előrehaladó cselekményhez társulva a zenekar gyakran éppen a temporális nemlinearitást képviseli, hiszen a motívumok révén jellemzően olyan dolgokra, eseményekre utal, melyek vagy már lezajlottak, vagy a cselekmény adott pontján még nem történtek meg. Természetesen ilyen előre és visszatekintések a szereplők megnyilatkozásaiban is előfordulnak, például *A nibelung gyűrűje*

---

<sup>72</sup> A definíció már az antik filozófiában is felbukkan, Szent Ágoston híres megállapítása szerint „Jel az, ami saját maga érzéki formájához és természetéhez képest valami másnak mutatkozik.” (Signum est quod se ipsum sensui et praeter se aliquid animo ostendit.) ld. AUGUSTINE, *De dialectica*, (B. Darrell Jackson szerk. ford.), Dordrecht, Reidel Publishing, 1975. 86. Amiből a középkori filozófiában széles körben elterjedt *aliquid stat pro aliquo* meghatározás is származik. Lényegében ugyanez az elgondolás az alapja a modern szemiotika jelfogalmának is, Peirce szerint a jel „[...] valami, amit oly módon határoz meg valami más, amit a jel tárgyának nevezhetünk, s ami ezáltal olyan hatással van valakire, mely hatást a jel interpretánsának nevezhetjük, hogy az utóbbit közvetett módon az előbbi határozza meg.” (I define a sign as anything which is so determined by something else, called its Object, and so determines an effect upon a person, which effect I call its interpretant, that the later is thereby mediately determined by the former.) PEIRCE, C. S., *The Essential Peirce*, Vol 2. Peirce Edition Project, Bloomington, IN, Indiana University Press, 1998. 478.

első estéjének (*A Rajna kincse*) rögtön a legelején Alberichkel együtt megtudjuk a sellőktől (*Rheintöchter*), hogy a folyó mélyén csillogó aranyat csakis az szerezheti meg, aki lemond a szerelemről, mely információt atyjuk (a történetben amúgy nem megszemélyesített *Rheinvater*) a történet kezdete előtti meg nem határozott időpontban tudatta leányaival. Alberich aztán ezzel a tudással élve átkozza meg a szerelmet, és rabolja el a kincset, mely cselekedetével a teljes tetralógia fő konfliktusát alapozza meg.

Ezzel párhuzamosan a második képben megjelenő másik fő konfliktus szintén a mű ideje előtti múltra nyúlik vissza, a kép elején az álmukból felébredő istenek csodálják várukat, a Walhallát, melyről megtudjuk, hogy a főisten Wotan két óriás testvérrel építtette fel, ám a szerződésük szerint érte járó árat a halhatatlan isteneknek kevésbé akaródzik megfizetni, annál is inkább, mivel az éppen maga a halhatatlanságuk. Mind a szerződés megkötése, mind annak teljesítése az óriások részéről a mű cselekményének kezdete előtt történt, a néző ezekről a szereplők által folytatott párbeszédéből (melyek néha inkább monológokra emlékeztetnek) szerez tudomást. A jelenet második felében aztán megérkezik a furfangos isten, Loge – akitől Wotan hasznos tanácsot vár a problémájával kapcsolatban –, és hosszasan elmeséli, mi mindent látott a megoldás után kutatva. Ennek az elbeszélésnek a részeként a néző, ha esetleg lekészte volna az előadás elejét, megtudhatja, hogyan rabolta el Alberich az aranyat a Rajna lányaitól, ám ugyanakkor arról is informálja nem csak a mindezen eseményeket átalvó isteneket, hanem a közönséget is, ami a két esemény között történt, nevezetesen, hogy Alberich gyűrűt kovácsolt az aranyból és így megszerzett hatalmával zsarnokoskodik a nibelungok felett. Ami a zenekart illeti, a Wolzogen által *gyűrű*-motívumként (*Ring*) azonosított zenei anyag például itt nyer valójában értelmet, hiszen a néző ekkor szembesül vele, hogy pontosan mihez kezdett Alberich a szerelem megátkozása árán szerzett arannyal. Maga a motívum az első és második kép közötti zenekari átvezetésben tűnik fel először. Ezzel némileg rögtön ellentmondani látszik Wagner elméleti fejtegetéseinek, hiszen például nem az énekszólámokból származik. Ráadásul a tetralógia 1876-os, a szerző felügyeletével színpadra állított bayreuthi premierjéhez hasonlóan (mely egyébként 1924-ig változatlan formában ment az Ünnepi Játékokon),<sup>73</sup> a legtöbb rendezésben a néző még csak nem is látja a színen a gyűrűt kovácsoló Alberichet, tehát a dallam a „címszereplő” tárgyhoz fűződő kapcsolata nem rögtön az első elhangzásakor alapozódik meg. A zenekar szinte megsejtet, megelőlegez valamit, ami csak a későbbiekben kerül megjelenítésre/kimondásra.

---

<sup>73</sup> ECKERT, Nora, *Der Ring des Nibelungen, und seine Inszenierungen von 1876 bis 2001*, Hamburg, Europäische Verlaganstalt/Rotbuch Verlag, 2001. 96.

A tetralógia négy estéje során hasonló esetek sokaságával találkozhatunk. *A Rajna kincse* záróképében például, amikor Wotan azon morfondírozik, hogyan szerezhetné vissza az aranyat – amit Loge segítségével elrabolt ugyan Alberichtől, ám az óriásokkal kötött szerződés fejében tovább kellett adnia nekik – egy karakterisztikus, fanfárszerű motívum hangzik fel a zenekarban, annál a résznél, amikor a főistennek az az ötlete támad, hogy egy „szabad hős” (*ein freier Held*) fogja helyette megölni Fafnert, mivel ő maga a szerződés miatt nem árthat az időközben sárkánnyá változott óriásnak. Ezt a motívumot Wolzogen és számos más elemző is *kard* motívumként (*Schwertmotiv*, 1. kottapélda) azonosítja, mivel legközelebb *A walkür* első felvonásában fordul elő, amikor Siegmund kirántja a fa törzséből a pengét, melyet Nothungnak nevez el.



1. kottapélda - *Kard* motívum<sup>74</sup>

Bár a fegyver a felvonás végén a Hundinggal folytatott párviadal során kettétörik, a Sieglindét biztonságba helyező Brünnhilde megmenti a darabjait, melyeket a következő műben az ifjú Siegfried kovácsol össze, s innentől kezdve a fanfár az ő egyik fő motívumaként szerepel. A *kard* motívum tehát egyrészt megelőlegezi egy (sőt gyakorlatilag kettő) későbbi szereplő színre lépését, a későbbiekben pedig folyton a néző eszébe juttatja az ideát, ami őket életre hívta. Ez lehet a szabadság, a szabad, a szerződések hatalma által nem korlátozott megváltó hős eszméje, de lehet akár éppen ennek ellenkezője is, Patrice Chéreau 1976-os, mára klasszikussá vált bayreuthi rendezését például általában úgy értelmezik, hogy Siegfried valójában egyáltalán nem szabad, csupán Wotan gonosz, hataloméhes figurájának bábja, ebben a keretben pedig az említett fanfármotívum nyilván nem a szabadságot, sokkal inkább a szabadság illúzióját szimbolizálja. Akárhogyan értelmezze is azonban a néző, vagy egy adott előadás rendezője a darabot, a karakterisztikus zenei motívum mindenképpen előre és visszautalások eszközeként szolgálva támasztja alá, vagy éppen kérdőjelezi meg a mű olvasatát.

Számtalan példát lehetne még hozni *A nibelung gyűrűje* tetralógiából, ám a zenekari motívumok Wagner egyéb műveiben is hasonló funkcióval rendelkeznek. Példának okáért a

<sup>74</sup> <https://i.ytimg.com/vi/XhM5UkVVmxA/maxresdefault.jpg> (2018.09.10.)

*Trisztán és Izolda* talán legfontosabb motívuma az a nevezetes Trisztán-akkordból kinövő zenei anyag, amire a legtöbb elemző *vágmotívum* (*Sehnsuchtsmotiv*, 2. kottapélda) néven hivatkozik. A kromatikusan felfelé kapaszkodó dallam, alatta a bővített kvartokra épülő híres harmóniával, majd annak oldódása egy „egyszerű” szemptimhangzatra rögtön a mű legelején, a zenekari bevezetés kezdeteként bukkan fel.



2. kottapélda - *Trisztán és Izolda* - Vágy motívum<sup>75</sup>

Akár azt is mondhatnánk, az egész három felvonásos darab ebből a zenei gondolatból nő ki, noha a kezdet kezdetén még csak sejthetjük, milyen jelentéssel ruházódik majd fel a cselekmény során. Ennek feltárulása alighanem az első felvonás vége felé következik be, amikor a két főhős megissza az Izolda szolgája, Brangäne által kevert varázsitalt, melynek hatására mindkettejükben leküzdhetetlen szenvedély ébred a másik iránt, noha a mágikus főzetnek Izolda eredeti szándéka szerint végeznie kellett volna velük. A szóban forgó zenei anyag ezután a darab során végig a szerelmi vágy és a belőle elkerülhetetlenül következő halál komplex szimbolikájának gyújtópontjában áll, valamiképpen mindvégig jelen van, akkor is, amikor a színen nem látjuk és a hősök nem beszélnek róla. A zenekar kommentárja szinte ebbe az egyetlen motívumba sűríti a négyórás mű egész cselekményét, a főhősök halálvágya végső soron az egymás iránti szerelmi/szexuális vágyon keresztül teljesül be, és mindezt a zenekar már a történet legeslegelején, az előjáték első ütemeiben kimondja.

Ez alapján tehát megállapítható, hogy bármely más, történetet elmesélő alkotáshoz hasonlóan Wagner műveiben is elkülöníthető a *történet* és a *narratív diskurzus* szintje, mely distinkció valamilyen formában minden narratológiai elméletben alapvető szerepet játszik.<sup>76</sup> A *történet* (angolul *story* – a distinkciót először bevezető orosz formalisták szövegeiben a *fabula*, a francia irodalomelméletben az *histoire* terminus használatos) „események sorozata a

<sup>75</sup> <https://www.laits.utexas.edu/tristan/images/motive1a.jpg> (2018.09.10.)

<sup>76</sup> Id. CULLER, Jonathan, *Story and Discourse in the Analysis of Narrative*, = Uő, *The Pursuit of Signs. Semiotics, Literature, Deconstruction*, London-New York, Routledge, 2001. 188-208. 189.



reprezentációjuktól függetlenül”.<sup>77</sup> Míg a narratív diskurzus (*discourse – szjuzset/szűzsé, récit*) „ezen események megjelenítése vagy elbeszélése”.<sup>78</sup> Az időbeliség szintjén ez azt jelenti, hogy a *történet* időben egymás után lezajlott események sorozata (vagy több egymással párhuzamosan lezajló, egymással valamilyen módon kapcsolatban álló eseménysor), ahol a későbbi történések feltételezhetően valamilyen módon következnek a korábbiakból. Az *elbeszélés*, avagy *narratív diskurzus* viszont nem szükségszerűen kell, hogy ugyanezt a sorrendet kövesse, hiszen a *befogadó* adott esetben akkor is képes rekonstruálni az események időbeli és kauzális láncolatát, ha az *elbeszélő* ezt nem teszi meg helyette.

A történet és annak reprezentációja közötti megkülönböztetés akkor is értelmes, ha mint Wagner esetében, színpadi művekről van szó, melyeknek – már Arisztotelész szerint is – műnemi sajátossága, hogy nincs bennük önálló elbeszélő.<sup>79</sup> Hiszen ebben az esetben is kétségbevonhatatlanul létezik a történet mögött egy az egészet megjelenítő akarat, ami például meghatározza, hogy a történet mely epizódjai és összefüggései kerüljenek a színen bemutatásra, melyekről szerezzon tudomást a néző a szereplők dialógusaiból és melyeket hallgassanak el, vagy pusztán sejtessenek. Ebben az értelemben tehát a drámának is van a reprezentáció mikéntjéért felelős kvázi „elbeszélője”, még ha jobbára teljesen elrejtőzik is a színre kiállított hősei mögé, Käte Hamburger úgy fogalmaz, hogy a drámában az elbeszélés „megfeledkezik önmagáról”.<sup>80</sup> Mindenképpen elmondható tehát, hogy Wagner „ünnepi színjátékai” (és egyéb extravagáns műfajmegjelölésű darabjai) esetében is értelmes elkülöníteni a *történet* és a *reprezentáció* szintjeit. Annál is inkább, mivel művei egyáltalán nem szokványos értelemben vett drámák, ami legnagyobb mértékben éppen a zenekar használatából fakad.

---

<sup>77</sup> Uo.

<sup>78</sup> Uo.

<sup>79</sup> Id. ARISZTOTELÉSZ, *Poétika és más költészettani írások*, (Ritoók Zsigmond ford., Bolonyai Gábor szerk.) Pannonklett, 1997. Az antik filozófus szerint az epikára jellemző „elbeszélve utánpótlás” helyett a tragédiában a mimézis cselekvés közben mutatja be a szereplőket. 1448a21 (Az Arisztotelész művére való hivatkozásban a Bekker-féle számozást használom – ND)

<sup>80</sup> HAMBURGER, Käte, *Die Logik der Dichtung*, E. Klett, 1957. 190.

## 2.4 A drámai zenekar vs. az epikus zenekar

A wagneri zenekar a szerző saját elmélete szerint is zenei hangokkal megnyilatkozó nyelvi orgánusként fogható fel, és mint láttuk, valóban képes a „hangok nyelvén” információkat közölni a befogadóval. Ebből pedig logikusan következik a kérdés – *kicsoda szól hozzánk ezen a hangnyelven (Tonsprache)*? Az meglehetősen nyilvánvaló, hogy Wagner műveiben ez a valaki, vagy valami nincs a színpadon, nem vesz részt a *történet* alakításában. Ezzel részben hasonlít ugyan a *kar* szerepére az antik görög drámában, mivel a cselekmény alakításában aktívan az utóbbi sem feltétlenül vett részt, főleg kiegészítő, kommentáló szereppel bírt,<sup>81</sup> viszont a fennmaradt források tanúsága szerint a wagneri zenekarral ellentétben az ókori amfiteátrumokban a *kar* a színészekkel egy térben szerepelt, tehát bizonyos értelemben a reprezentáció *tárgya* is volt, nem csupán *eszköze*. A görög *kar* felfogható úgy is, mint a történet színhelyéül szolgáló *polis* szemlélődő lakosságának színpadi megfelelője, Wagner zenekara azonban semmilyen hasonló „testtel” nem rendelkezik. A wagneri „kar” nemhogy nincs a színpadon, de egyáltalán nem is látszik a nézőtérrel, olyannyira, hogy a komponista saját „amfiteátrumában”, a kizárólag az ő céljainak megfelelően kialakított bayreuthi *Festspielhaus*-ban direkt el is van rejtve a nézők szeme elő. *A par excellence* wagneri színház zenekari árka ugyanis teljesen fedett, a hang is egy különleges akusztikai megoldással a színpad mögötti falról verődik vissza a nézőtérre. Wagner tehát építtetett egy külön, a saját korában és a mai napig is egyedülálló színházat, melynek egyik legfontosabb kuriózuma, hogy nem látni a közönség soraiból a zenekart, holott tudnia kellett, hogy az antik tragédiák kara éppenséggel nem a színfalak mögül kommentálta az eseményeket.

A wagneri műalkotás-koncepció gyakorlati megvalósulásában néhány további fontos különbséget is felfedezhetünk az antik tragédiához, sőt általában a dráma műnemi jellemzőihez képest. Arisztotelész fent idézett megállapítása szerint az *epika* és *dráma* közötti egyik fontos különbség, hogy az előbbiben a *költő* is szót kap a *szereplők* mellett,<sup>82</sup> míg a másik a történet (*müthosz*) terjedelme.<sup>83</sup> Az antik bölcselő szerint az eposzokban a költők sok tragédiához elegendő eseményt beszélnek el, vagyis az eposz hosszú, nagy történeteket ábrázol, a történeteknek teret adó fiktív világ viszonyainak lehetőség szerint átfogó leírásával

<sup>81</sup> Bár Arisztotelész Poétikájában éppen amiatt marasztalja el Euripidészt Szophoklészszel szemben, hogy előbbi a karta nem szereplőként, hanem egyfajta külső kommentátorként használja. ld. ARISZTOTELÉSZ, 1456a26

<sup>82</sup> ld. 79. jegyzet

<sup>83</sup> ld. ARISZTOTELÉSZ, 1459b16

körítve, míg a dráma a jellemeket (mindenekelőtt a főhősét, legfeljebb még egy-két további szereplőét) mutatja be egyetlen jól körülhatárolt, konkrét konfliktusszituációban.<sup>84</sup> Az eposzi történet tehát Arisztotelész szerint akkor jó, ha hosszú és részletes, míg a drámai akkor, ha rövid és lényegre törő. Az epikában a cselekmény rendszerint több szálon fut és az elbeszélő gyakran hosszú időbeli periódusok történéseiről számol be (például a már Arisztotelész korában is klasszikusnak számító Homéroszi eposzok egyenként egy-egy évtizednyi eseményt mesélnek el, természetesen esetenként hosszú kihagyásokkal). A dráma ezzel szemben a görög filozófus szerint akkor a leghatásosabb, ha a cselekmény mellett, hogy egyetlen szálon futva, egyetlen konfliktus köré szerveződve épül fel, ráadásul még térben és időben is jól körülhatárolt egységet alkot. Wagner ezzel szemben, noha minden korábbi operareformerhez hasonlóan az antik görög színházat nevezte a művészetek közti áhított ős-egység ideális formájának, mégis talán minden korábbi színpadi szerzőnél közelebb hozta *a drámát az epikához*.

Ez a folyamat paradox módon talán éppen abban a művében a legfeltűnőbb, ami a legközvetlenebb módon kapcsolódik a komponista legnagyobb szabású elméleti műve, az *Opera és dráma* lapjain megfogalmazott elméleteihez. Wagner ugyanis svájci száműzetésének első éveiben mindenekelőtt *A nibelung gyűrűje* kedvéért állt neki kidolgozni *a jövő műalkotásának* elméleti alapjait, s pontosan ebben a ciklusban vált zenei-drámai művészete leginkább epikussá. Ez egyrészt annak fényében nem tűnik meglepőnek, hogy a mű alapjául szolgáló történetek alapvetően epikus formában őrződtek meg, a *Ring* cselekményében a *Nibelung-ének*, a *Verses Edda*, a prózai *Snorri-Edda* és a *Völsunga-Saga* motívumai köszönnek vissza.<sup>85</sup> Wagner tehát a középkorban lejegyzett germán mitikus történetek elemeit használta fel, vegyítette és gyúrta egyetlen, kozmikus léptékű történetté nagyszabású művében. A *Ring* tehát nem pusztán egy mitikus történetet állít színpadra, hanem egy egész mitológiai rendszert alkot újra és értelmez a maga művészi eszközeivel, ami jobban belegondolva nem következne szükségszerűen a felhasznált anyag természetéből. Hiszen a mitológiában rejlő drámai konfliktusok önmagukban is értelmezhetők a mondakör egyéb történeteivel való bonyolult összefüggések feltárása nélkül is. Szophoklész számos fennmaradt műve alapul például az ún. thébai mondakörbe tartozó történeteken, ám máig fennmaradó népszerűségük fényében úgy tűnik, nem szükséges az egész – egyébként különböző forrásokban gyakran ellentmondásos – rendszert átlátni hozzá, hogy a néző

---

<sup>84</sup> ld. ARISZTOTELÉSZ, 1459a19

<sup>85</sup> ld. KROÓ György, *A Ring és mitológiai, mondai forrásai – motívumról motívumra*, = Uő, *Heilawac – avagy délutáni álom a kanapén*, Budapest, Zeneműkiadó, 1983. 7-164.

megértse az eseményeket és azok valamilyen reakciót váltsanak ki belőle. Antigoné motivációjának megértéséhez például nem kell tudnunk, milyen rokoni kapcsolatban állt Oidipusz királlyal, sem azt, hogy utóbbi milyen átok miatt vált saját apja gyilkosává. Elegendő, ha a kar bevezető szövegéből annyit sikerül kihámozni, hogy a királylány testvére, Polüneikész saját városára támadt, s Kreón emiatt tagadná meg tőle az isteni törvény szerint járó végtisztességet, ez önmagában érthetővé és átélhetővé teszi a konfliktust a két és fél évezreddel későbbi közönség számára is.

Wagner tehát ambiciózus módon az *egész mitológiát* alkotta újra, amikor számos forrásából összefésülte *A nibelung gyűrűje* cselekményét, ez viszont sokkal inkább epikus, mint drámai gondolkodásra vall. A fókuszált drámai konfliktus helyett a *Ringben* Lukács György kifejezésével élve az eposz „extenzív totalitása” dominál.<sup>86</sup> A négy estés ciklus során a szereplők magyarázatainak és a zenekar „kommentárjainak” köszönhetően a történet számos aspektusára és összefüggésére derül fény, gyakorlatilag egy teljes világkorszak zajlik le a néző szeme láttára a kezdettől egészen a pusztulásig. Valamennyi összefüggés, előzmény, a színen meg nem jelenített történés és hasonlók feltárása azonban rengeteg időt igényel, és a drámai dialogicitás helyett az elbeszélő monológok szerepének megnövekedéséhez vezet. Ebben az értelemben tehát Wagner dramaturgiája nagyon is kevésbé drámaszerű, sokkal inkább epikus jellegű. Thomas Mann például „színpadi eposznak” (*szenisches Epos*) nevezi a komponista műveit,<sup>87</sup> és azt állítja, hogy titokban „minden színház ellenére” mindig is „nagy epikusnak” látta és szerette Wagnert.<sup>88</sup> Az író ráadásul még ennél is tovább ment, egyenesen a regény *előképét* vélte felfedezni a wagneri zenedrámában.<sup>89</sup>

---

<sup>86</sup> LUKÁCS György, *A regény elmélete*, = Uő, *Heidelbergi művészetfilozófia és esztétika - A regény elmélete, Ifjúkori művek*, Lukács György összes művei, Budapest, Magvető, 1975, 479-593. 507.

<sup>87</sup> MANN, Thomas, *Versuch über das Theater*, = Uő, *GW X*. 23-62. 27.

A *leitmotiv*ről konkrétan azt állítja, hogy alapvetően epikus természetű. ld. Uo.

<sup>88</sup> Uo. 840. „[...] dass ich heimlich stets, dem Theater zum Trotz, einen großen Epiker in ihm sah und liebte.”

Egy másik helyen az író Wagner „epikus anyagválasztásáról” beszél. *Auseinandersetzung mit Wagner*. vö. KIRSCHBAUM 28.

<sup>89</sup> ld. KIRSCHBAUM 27.

## 2.5 A zenekar mint narrátor

Mindezek fényében a zenekar szerepe szintén egészen új megvilágításba helyezhető. Amennyiben Wagner „összművészeti alkotásait” nem a dráma, hanem az epika felől közelítjük meg, akkor valóban azt találhatjuk, hogy számos jellemzőjükben sokkal inkább a regény műfajával állíthatók párhuzamba, mint a hagyományos prózai drámával, vagy az operával. A folyamatosan jelenlévő, kiegészítő, kommentáló és egyben a jelenetek és az egész művek hangulatát alapvetően meghatározó zenekar leginkább egy regény narrátori hangjára hasonlít.<sup>90</sup> Egy olyan mindentudó, heterodiegetikus narrátorra, aki igyekszik ugyan hősei párbeszédeit előtérbe helyezni, ám mégsem állja meg, hogy gyakran ki ne egészítse, vagy akár javítsa, amit mondanak. A „hang” tehát, aki a zenekar által szól a befogadóhoz, egyfajta elbeszélő, aki úgy tesz, mintha csak akkor szólna közbe, amikor feltétlenül szükséges, ám közben mégis azt a benyomást kelti, hogy valamiképpen az egész történet elmesélését felügyeli.

*A walkür* első felvonásában például Sieglinde elbeszélésébe teljes mértékben ennek a funkciónak megfelelően „szól bele” a zenekar, illetve általa a láthatatlan (ellenben hallhatónak nagyon is jól hallható) elbeszélő. Hunding felesége a cselekmény ezen pontján az esküvőjét idézi fel a vihar elől férje kunyhójában oltalmat kereső hősnek, aki a nevét ugyan még nem árulta el, de az már kiderült róla, hogy a ház urának ellensége, akivel ezért másnap reggel párviadalt kell vívnia. Csakhogy az idegen hős szerencsétlenségére fegyvertelenül érkezett, s ha nem tesz szert reggelig egy kardra, melyre apja, Wälse ígérete szerint a legnagyobb szükség közepette kellene rálelnie, biztosan halál fia. Az asszony azonban segítségére siet, előbb egy főzettel elaltatja férjét, majd ily módon zavartalanul megoszthatja az ismeretlennel az információt, ami talán életmentőnek bizonyulhat számára, s nem melleleg saját sorsát is feltárja neki. Sieglinde ugyanis arról mesél, hogy amikor erőszakkal hozzáadták Hundinghoz, s ő a kunyhó egy távoli szegletében búslakodott, míg férje a barátaival dorbézolt, egyszer csak egy félszemű vándor lépett be. A vándor a kőrisházhoz lépett, ami köré Hunding háza épült, és egyetlen mozdulattal tövig a törzsébe dőfött egy kardot, majd közölte a jelenlévőkkel, hogy a fegyvert csak az húzhatja ki onnan, aki méltó rá, hogy forgassa. Természetesen Hunding és a násznépet alkotó harcosok valamennyien

---

<sup>90</sup> Carolyn Abbate a *Ring* elbeszélő jeleneteiről – mindenekelőtt Wotan *A walkür* második felvonásában található monológjáról – szóló elemzésében a hősök narrációja mellett második narratív hangként kezeli a zenekart. ld. ABBATE, Carolyn, *Unsung Voices: Opera and Musical Narrative in the Nineteenth Century*, Princeton, New Jersey, Princeton University Press, 1991. 5. fejezet, 156-205.

megpróbálták kirántani a fatörzsből a pengét, de még csak megmozdítani sem sikerült egyiküknek sem, így a kard azóta is ott van, a hősrre várva, aki kiszabadítja. Nem szükséges hozzá nagy dramaturgiai előrelátás, hogy a fegyver még a felvonás vége előtt rátalál méltó gazdájára, csodák csodájára a mindaddig fegyvertelen ifjú – akiről hamarosan kiderül, hogy Siegmundnak hívják – személyében. *A walkürt* megelőző darab, *A Rajna kincse* ismeretében a nézőnek minden bizonnyal arra is lehet egy tippje, hogy a természetvédelemmel némileg hadilábon álló rejtélyes félszemű vándor álcája vajon kit is rejthet, noha a történetet elmesélő Sieglinde úgy tűnik, ennek egyáltalán nincs tudatában. Az igazán érdekes azonban az, hogy mielőtt a nézőben akárcsak szemernyi kétség is támadna afelől, hogy a titokzatos félszeműben Wotant sejtse, a zenekar segítségére siet azáltal, hogy a *Walhalla*-motívumot játssza, éppen akkor, amikor a szomorú sorsú hősnő történetében a vándor említésére kerül a sor. A zenekar, mint egy omniszciens elbeszélő közbeveti a hősnő meséjének, hogy „igen kedves néző/hallgató, jól gondolod, természetesen Wotan volt a félszemű vándor, ki más is lehetett volna”. Ebből a szempontból ez a megnyilatkozás egészen hasonló azokhoz, amiket a romantikus kalandregények olvasói jól ismerhetnek, amikor rájönnek egy álrúhás hős személyazonosságára, amit az elbeszélő egy cinkos kiszólással nyugtáz, mint például Walter Scott *Ivanhoe*-jának következő részletében:

„Mit térdelsz itt, te kelekötya pap? - kérdezte Richárd. - Attól rettegsz talán, hogy püspököd megtudja, milyen különös módon szolgáltad Miasszonyunkat és Szent Dunstant? Ejnye no, ne félj! Angliai Richárd nem árul el olyan titkokat, amelyeket borozgatás közben hallott.

- Nem arról van szó, legkegyelmesebb királyom - felelte a remete (*akiben a füzetes Robin Hood-történetek hűséges olvasói bizonyára már régen felismerték Tuck barátot*) -, nem a püspöki pásztorbottól félek én, hanem a királyi jogartól! Jaj nekem, hogy szentségtörő öklöm egyszer oda mert vágni a felkent király füle tövébe!”<sup>91</sup>

<sup>91</sup> SCOTT, Walter, *Ivanhoe*, Szinnai Tivadar ford. <http://mek.oszk.hu/03600/03643/03643.pdf> (2018.04.03.) 293. (kiemelés tőlem – ND)

„For what art thou cast down, mad Priest?” said Richard; “art thou afraid thy diocesan should learn how truly thou dost serve Our Lady and Saint Dunstan?—Tush, man! fear it not; Richard of England betrays no secrets that pass over the flagon.”

“Nay, most gracious sovereign,” answered the Hermit, (*well known to the curious in penny-histories of Robin Hood, by the name of Friar Tuck,*) “it is not the crosier I fear, but the sceptre.—Alas! that my sacrilegious fist should ever have been applied to the ear of the Lord’s anointed!” (kiemelés tőlem – ND)

<http://www.gutenberg.org/files/82/82-h/82-h.htm#link2HCH0040> (2018.04.03.) SCOTT, Sir Walter, *Ivanhoe – A romance*, Penguin books, 1994, 465-466.

Scott regényének elbeszélője Richárd király és a Remete párbeszédébe szúrja be zárójeles megjegyzését, miszerint a Robin Hood kalandjairól szóló történetek ismerői – mely közösségről szemmel láthatóan úgy véli, átfedésben van saját olvasótáborával – Tuck barát néven ismerhetik az erdei rablókkal cimboráló papot. A történetnek ezen a pontján ezzel alighanem valamennyi olvasó tisztában volt, tekintve, hogy Locksley alig fél oldallal korábban mutatkozott be Robin Hoodként a korábban szintén rangrejtve ügyködő Oroszlánszívű Richárdnak. Az ilyen és ehhez hasonló kiszólások nem ritkák a korabeli regényekben, számos további példát lehetne sorolni más szerzőktől is. Scott, Dumas vagy Hugo narrátoraihoz hasonlóan Wagner zenekara is félig tudálékos, félig a befogadóval cinkosságot vállaló gesztussal szögezi le a nyilvánvalót a hősnő monológját kiegészítő közbevetésével.

A hősök szövegéhez fűzött, az énekszólám kíséretként, vagy annak szüneteiben elhangzó viszonylag rövid kommentárok mellett azonban a zenekarnak van egy másik megszólalási módja is Wagnernél. Bár a német mester elvileg kommentáló szerepet szánt a zenekarnak, már az *Opera és dráma* publikálását közvetlenül követő mű, *A Rajna kincse* partitúrájában is találunk olyan részeket, ahol a zenekar kvázi önálló szimfonikus tablókat játszik. A mű legelején a sellők jelenetét is fajsúlyos szimfonikus előjáték vezeti be, ahogy később a nibelungok földalatti otthona, Niebelheim ábrázolásában, illetve a darab végén az istenek Walhallába való bevonulását lefestő jelenetben is domináns szerepet kap a zenekar. A tetralógia későbbi darabjaiban is találunk hasonló jeleneteket, mint például *A walkür* első felvonását bevezető viharzene, vagy a mű legvégén a *Tűzvarázsként (Feuerzauber)* ismert jelenet, de említhetnénk a *Siegfried* második felvonásának *Erdőzsongás (Waldweben)* zenéjét, vagy a főhős rajnai útját (*Rheinfahrt*) *Az istenek alkonya* első, illetve a Gyászindulót (*Trauermarsch*) ugyanezen darab harmadik felvonásából. Ugyanebbe a kategóriába tartozik a talán leghíresebb szimfonikus részlet Wagner életművében, a *Parsifal Nagypénteki varázs (Karfreitagzauber)* jelenete is. Ezekben a részletekben nem csak annyi a közös, hogy énekszólám híján előszeretettel tűzik őket műsorra szimfonikus zenekarok a hangversenyeiken, hanem a dramaturgiai funkciójuk is hasonló. Minden egyes esetben ugyanis olyan színpadi történést kísérnek, mely közben a szereplők nem szólalnak meg, vagy nem is ők a voltaképpeni aktorok, hanem valamilyen rajtuk kívül álló erő (mint például *A walkür* elején, ahol a viharzene évszázados toposzának megfelelő zenekari bevezető elsősorban a természet erőinek tombolását idézi fel, és különösen a *Nagypénteki varázsban*, ahol Gurnemanz és Parsifal csupán passzív szemlélői a természet újjászületésének).

Ezek a részletek sem nem balettzenék (ahogyan a francia nagyopera szimfonikus részletei általában), sem a szó klasszikus értelmében vett nyitánynak nem tekinthetők (még akkor sem, ha történetesen az adott mű elején hangzanak el). A zenekart a narrátori hang orgánumának tekintve azonban remekül értelmezhetők, mint az elbeszélő által ábrázolt történések, vagy éppen *leírások*. Bár egy színpadi műben nem hatna természetellenesen, mégsem a viharban menekülő Siegmund narrálja az őt körülvevő veszedelmet – ahogyan például Verdinél az *Otello* első felvonásában a kórus a tengeri vihart – hanem a természeti jelenség *leírását* teljes egészében a zenekarra hagyja. A drámában az eseményeknek hagyományosan a színpadi történésekből és a hősök megszólalásaiból kellene összeállnia, hiszen a szerzőnek és az előadónak nincs más eszközük, hogy a nézővel megértessék, mi zajlik éppen. Az epikában ezzel szemben lehetőség van rá, hogy egy mindentudó és mindenütt jelenlévő entitás, vagy egy retrospektív tudással felvértezett hős összefoglalja az eseményeket a nézőnek, vagy bemutassa a helyszínt anélkül, hogy a megjelenített történet szereplői közül bárki is megszólalna. Wagner maximálisan ki is használja műveiben a zenekar narratív hangként való használatából fakadó lehetőségeket, nem ritkán kulcsfontosságú jelenetekben támaszkodik a szimfonikus „nyelvi orgánus” közlöerejére.

Ismételten előfordul, hogy az egyes művek drámai fordulópontjaiban a zenekar főszereplővé lép elő, például a *Trisztán és Izolda* első felvonásában, amikor a főhősök megisszák a végzetes hatalmú varázsitalt és olthatatlan szenvedélyre gyúlnak egymás iránt - a pillanat fontosságát és sorsfordító voltát elsődlegesen a zenekar érzékelteti. Miután isznak a kehelyből, melyről mindketten úgy tudják, halálos mérget tartalmaz, elhallgatnak. Az előadásban percek, a partitúrában hosszú oldalakon keresztül csak a zenekar szól, és a következő színpadi utasításokat olvashatjuk:

„Mindketten borzongva, a legnagyobb izgatottsággal, ugyanakkor mereven és elmélyülten bámulnak egymás szemébe, melyekben a halálos dac hamarosan szerelmi izzásnak adja át a helyét. – Remegés keríti őket hatalmába. Görcsösen a szívükhöz kapnak – majd kezüket ismét a homlokukra helyezik. – Ezután újra egymás tekintetét keresik, kevésbé zavarodottan, s egyre növekvő vágyakozással bámulnak egymásra.”<sup>92</sup>

---

<sup>92</sup> „Beide, von Schauer erfasst, blicken sich mit höchster Aufregung, doch mit starrer Haltung, unverwandt in die Augen, in deren Ausdruck der Todestrotz bald der Liebesglut weicht. - Zittern ergreift sie. Sie fassen sich krampfhaft an das Herz - und führen die Hand wieder an die Stirn. - Dann suchen sie sich wieder mit dem Blick, senken ihn verwirrt und heften ihn wieder mit steigender Sehnsucht aufeinander.”

WAGNER, Richard, *Tristan und Isolde*, (Felix Mottl ed.), Leipzig, Peters, 1912 (repr. New York, Dover Publications, 1973). 107-108.



A halálos ellenségekből egy csapásra halálra ítélt szerelmesekké lett hősöket alakító énekesek tehát az utasítások szerint alig pár mozdulatot kell, hogy tegyenek a színpadon, ráadásul a közönség nincs hozzá elég közel, hogy láthassa a szemüket, még ha valóban képesek is vele eljátszani, hogy a „halálos dac szerelmi izzásnak adja át a helyét”. A drámai momentum súlyát egyértelműen a zenekar alapozza meg, mindenekelőtt a zenekarban ábrázolódik a pár két tagjában felébredő vágy elementáris ereje, és szintén a zenekar utal ennek a váagnak a pusztulásba vivő hatalmára is azáltal, hogy a mű végén kiteljesedő *szerelmi halál* (*Liebestod*) motívuma követi közvetlenül a mű legelején már bemutatott vágymotívumot (*Sehnsuchtsmotiv*). Ebben a sorsfordító pillanatban, amikor Trisztán és Izolda halálvágya egymás iránti halálos vágygá válik, a zenekar összekapcsolja a kezdetet a véggel, a halált és a szerelmi vágyat elválaszthatatlan egységként mutatva be. A szerző tehát valóban kvázi elbeszélőként szerepelteti a zenekart. A hangok nyelvén szóló „orgánium” szerepe sokkal több pusztá kommentálásnál, a cselekmény talán legfontosabb momentumát mutatja be és az egész történet szimbolikus értelmezését meghatározó összefüggésekre mutat rá.

Ráadásul a zenekar használata alapvetően a *történet* és a *diskurzus* (avagy narratív reprezentáció) közötti különbséget használja ki, pontosabban azt a minden elbeszélőnek rendelkezésére álló lehetőséget ragadja meg, hogy e két dimenziót különböző időbeli kiterjedéssel ruházza fel. Erre az eltérésre tudtommal az irodalomtudományban elsőként Günther Müller mutatott rá az *elbeszélt idő* (*erzählte Zeit*) és az *elbeszélés ideje* (*Erzählzeit*) fogalompár bevezetésével.<sup>93</sup> Az *elbeszélt időt* a német irodalomtudományban olykor a *tartalom perspektivikus idejének* is nevezik (*Zeit des Inhalts, die perspektivisch ist*),<sup>94</sup> míg az *elbeszélés idejét* *zenei-reális időként* (*musikalisch-realische Zeit*) határozzák meg.<sup>95</sup> A francia Gérard Genette honfitársára, a filmteoretikus Christian Metzre hivatkozva a *jelölt* és a *jelölő* idejéről beszél, s őt idézi abban is, hogy „az elbeszélés egyik funkciója egy időbeliség átváltása egy másikra”,<sup>96</sup> valamint Müller fogalompárjában az *elbeszélt időt* a *történet idejének* (*temps de l’histoire*), míg az *elbeszélés idejét* a *narratív reprezentáció idejének*

<sup>93</sup> Id. MÜLLER, Günther, *Erzählzeit und erzählte Zeit*, = Uö, *Morphologische Poetik. Gesammelte Aufsätze*, Darmstadt, Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1968. 269-286. (A tanulmány eredeti változatát a német kutató 1948-ban publikálta)

Müller szerint az elbeszélés olyan események megjelenítése (*Vergegenwärtigen*), amikről a befogadónak nincs saját érzékszervi tapasztalatból fakadó tudása. Id. MÜLLER, Günther, *Die Bedeutung der Zeit in der Erzählkunst*, = *Morphologische Poetik*, 247-268. 247.

<sup>94</sup> JAUB, 9.

<sup>95</sup> Uo.

<sup>96</sup> Id. GENETTE, Gérard, *Figures III.*, Paris, Éditions du Seuil, 1972. 77.

Az idézet eredetijét ld. METZ, Christian, *Essais sur la signification au cinéma*, Paris, Klincksieck, 1968. 27. „[...] l’une des fonctions du récit est de monnayer un temps dans un autre temps.”

(*temps du récit*) felelteti meg.<sup>97</sup> Paul Ricoeur szintén ugyanezt a distinkciót viszi tovább (*temps raconté* vs. *temps du raconté*), azonban Müller és Genette elméletét továbbgondolva egy háromosztatú sémát javasol, amiben az első két szint (az *elbeszélés ideje* és az *elbeszélt idő*) konjunkciójából avagy diszjunkciójából adódik egy harmadik szint, a *fiktív időtapasztalat* szintje.<sup>98</sup> Ebben a vonatkozásban a francia kutató Müller egy másik distinkciójára is felhívja a figyelmet, szerinte minden esetben elkerülhetetlen az *elbeszélés ideje* és az *elbeszélt idő* közötti kvantitatív kapcsolatokon alapuló játékból adódó „időváz” (*Zeitgerüst, armature du temps*), illetve az ennek a befogadó élettapasztalatával való összekapcsolódásából fakadó „időélmény” (*Zeiterlebnis, vécu du temps*) megkülönböztetése.<sup>99</sup>

Ezen elméletek számomra talán legérdekesebb aspektusa a zenei fogalomkészlet ismételt felbukkanása. Jauß az elbeszélés idejét, a *reális időt* „zeneiként” határozza meg, arra utalva, hogy a zenéhez hasonlóan az elbeszélés folyamata is egy meghatározott szakaszt hasít ki a maga számára az idő folyamatos, végtelen egyeneséből. A tényleges *olvasási idő* a zeneművek *előadási idejéhez* hasonlóan órával mérhető (még ha egyes olvasóké el is tér egymástól, ahogy ugyanazon zenedarabot sem pontosan azonos idő alatt játsszák el különböző zenészek). Genette és Ricoeur pedig mindketten a köznyelvben elsődlegesen a zenéhez kötődő terminusokkal az elbeszélés *tempójaként*, vagy *ritmusaként* határozzák meg az elbeszélő és elbeszélt idő kölcsönhatásából adódó minőséget.<sup>100</sup> A zenei idő tehát reális és mérhető, ebben az értelemben a zene nagyon is megfelelő elbeszélő médiumnak tűnik, hiszen van saját időbeli kiterjedése. Ugyanakkor ahhoz, hogy egy médium az elbeszélés eszközévé válhasson nem elég, ha rendelkezik saját időbeliséggel, az is szükséges, hogy képes legyen egy rajta kívüli, tőle független időt a sajátjában megjeleníteni. Vagyis akkor lehetséges egy történetet, ami maga *nem zene*, zenében elmesélni, ha a zenén kívüli, a zene által ábrázolt események saját időbelisége láthatóvá válik a zenén keresztül. A két időbeliségnek tehát bizonyos mértékig el kell különülnie az ábrázolt történet időbeliségétől, hogy a két *idő* összjátékából kialakulhasson egy *ritmus*, ami meghatározza a *fiktív időtapasztalatot* és a befogadói *időélményt*.

Úgy vélem a *Trisztán* idézett jeleneténél kevés jobb példa van rá, hogy a zene, mint médium megfelelő körülmények között maximálisan alkalmas erre a feladatra. A sorsdöntő pillanatban kizárólag a zenekart halljuk, a színpadon az énekesek percekig némák maradnak,

<sup>97</sup> GENETTE, *Figures III.* 77.

<sup>98</sup> RICOEUR, Paul, *Temps et récit*, Tome II. Paris, Éditions du Seuil, 1984. 114.

<sup>99</sup> Uo. 119-120. vö. MÜLLER, Günther, *Zeiterlebnis und Zeitgerüst in Dichtung*, = *Morphologische Poetik*, 299-311. 299.

<sup>100</sup> Id. RICOEUR, *Temps et récit*, Tome II. 117. ill. GENETTE, *Figures III.*, 123. ill. 128.

a partitúrában szereplő előadói utasítások pedig nem írnak elő olyan konkrét cselekvéseket, amik a nézők számára látható módon mutatnák be, hogy éppen mi történik. Az előzmények fényében egyértelmű, hogy a dráma kiemelten fontos pontjához érkeztünk, amit az arisztotelészi elméletet parafrázálva *peripeteiának* is nevezhetnénk, ám hogy az események pontosan milyen irányú fordulatot vesznek, és ez előreláthatólag hová fog vezetni, arról az első pillanatban csakis a zenekartól szerezhetünk tudomást. A későbbiekben ugyan a párbeszédéből is kiderül, hogy a két főhős az Izolda szolgálólánya, Brangäne által mérge helyett adott varázsitalnak köszönhetően menthetetlenül egymásba szeretett, ám ennek az elementáris erejű szerelmi vágnak a hatásait tulajdonképpen csak a második felvonásban láthatjuk. Hiszen alighogy Trisztán és Izolda szóhoz jutnak, a tengerészek már be is jelentik az utazás végét, hajójuk érkezését Marke királyságába, s ezzel le is hull a függöny az első felvonás végén. A „zenei idő” mindeközben rendíthetetlenül halad előre a mű kezdetétől a két főhős öngyilkossági kísérletén át a kikötőbe való megérkezésig, vagyis a felvonás végéig. Minden egyes előadásban pontosan mérhető, hogy ez mennyi időt vesz igénybe. A teljes felvonás nagyjából egy óra húsz perc, előadói felfogástól függően néhány perccel több, vagy kevesebb. A varázsital közös elfogyasztásától a felvonás végéig tartó rész körülbelül tíz perc.

Nagyjából pontosan meg tudjuk tehát mondani, mennyi időt vesz igénybe annak ábrázolása a „zenedramában”, ahogy Trisztán és Izolda isznak a varázsitalból, szerelemre gyúlnak egymás iránt, majd a hajójuk megérkezik úticéljához, Izolda leendő férje, Marke birodalmába. De mennyi idő telik el ezalatt a *történetben*? Milyen hosszú ideig épül, növekszik a vágy a férfiban és a nőben, és mennyi időre van szükség, mire a varázsital letaglózó hatásából legalább annyira felocsúdnak, hogy szavakba tudják foglalni hirtelen feltámadt érzéseiket, ami után azonnal megzavarja őket a matrózok kiáltozása? Képtelenségnek tartom, hogy erre a kérdésre létezne számszerűsíthető válasz. Sem az előadói utasításokból, sem a szövegből, sőt ami azt illeti a kromatikusan burjánzó zenekari anyag „végtelen dallamából” sem kapunk semmiféle támpontot erre vonatkozóan. Akár azt is feltételezhetjük persze, hogy az előadási idővel kb. megegyezően 3-4 percre tart, de valójában ez semmivel sem tűnik érvényesebb interpretációnak, mintha azt mondanánk, hogy csak másodpercek, vagy épp ellenkezőleg, órák telnek el így. Az időnek voltaképpen ezen a ponton szinte semmi jelentősége nincs. Bármilyen időtartamot is feltételezünk a történet szintjén, az érdemben nem módosítja sem a jelenet, sem a mű értelmezését, bármilyen kulcsfontosságú is az említett rész a drámában, az ábrázolt történés időtartama esztétikai és hermeneutikai szempontból voltaképpen irreleváns. Az adott történés ábrázolt, perspektivikus időtartama

tehát bizonyos értelemben olyan, mintha nem is létezne, mintha a kulcsfontosságú pillanatban az idő olyannyira lelassulna, hogy szinte megáll.

Gérard Genette a nem kis részben a narratív időkezeléssel foglalkozó, háromkötetes monográfiájában Proust kapcsán a „narratív haladás” (*mouvement narratif*) négy alapvető formáját különbözteti meg, a történet idejének (*temps de l’histoire*) és a narráció idejének (*temps du récit*) egymáshoz való viszonyulása szerint.<sup>101</sup> Ezek az *ellipszis*, vagy *kihagyás* (amikor a történet síkján bizonyos idő alatt lezajló események elbeszélését a narrátor egyszerűen átugorja),<sup>102</sup> az *összegzés*, vagy *kivonat* (ahol az elbeszélés röviden ismerteti a történetben hosszabb idő alatt végbement eseményeket),<sup>103</sup> a *jelenet* (ahol az elbeszélés időben párhuzamosan halad az eseményekkel),<sup>104</sup> és a *leíró szünet* (ahol a történet ideje megáll, míg a narráció hangja részletesen lefest bizonyos, a történetben szerepet játszó tárgyakat, embereket vagy bármi más).<sup>105</sup> A francia tudós továbbá hozzáteszi, hogy elvileg létezik egy ötödik típus is, a *kivonat* ellentéte, a *lassított jelenet*, ahol az elbeszélés ideje haladja meg a történet idejét, tehát egy relatíve rövid történetet hosszabb időtartamban beszél el a narrátor,<sup>106</sup> ám ez az általa alapvetően vizsgált szövegben (Proustnál) nem fordul elő.<sup>107</sup>

A vizsgált Wagner jelenetben azonban véleményem szerint éppen ez a helyzet, a *történet ideje* telik ugyan, hiszen bekövetkezik egy állapotváltozás, a két főhős halálvágya egymás iránt érzett szerelmi szenvedéllyé transzformálódik, amit a narratív diskurzust képviselő zenekar relatíve hosszan magyaráz el a befogadónak. Vagyis ebben az értelemben valóban egy regény narrátorához hasonlóan viselkedik, hiszen képes a *reális* és *perspektivikus* idő elválasztására.<sup>108</sup> A *Trisztánból* vett példa ráadásul egyáltalán nem egyedi eset Wagner műveiben, ahol a kétféle idő nem azonos ütemben telik s ezáltal a zenei mellett egyfajta elbeszélő ritmus is kialakul. Kihagyások, *ellipszisek* gyakran előfordulnak, az ezek alatt történetekről általában valamelyik szereplő elbeszéléséből értesülünk. Például *Az istenek alkonya* prologusában a híres Norna-jelenetből tudjuk meg, hogy mi történt Wotannal (több más szereplő mellett), amióta a *Siegfried* harmadik felvonásának elején eltörték a dárdáját.

---

<sup>101</sup> Id. *Figures III.* 129.

<sup>102</sup> Id. Uo. *ellipse*

Temps du récit (TR)=0, Temps de l’histoire=n

<sup>103</sup> Id. Uo. *sommaire* TR<TH

<sup>104</sup> Id. Uo. *scène* TR=TH

Bár ez a gyakorlatban legfeljebb a párbeszédeknel jelent tényleges „egyenlőséget”, hiszen minden más esetben valamelyest kérdéses, hogy egy adott cselekvés időtartama mennyiben azonos a leírásának elolvasására szánt idővel.

<sup>105</sup> Id. Uo. *pause* TR=n, TH=0

<sup>106</sup> Id. Uo. 130. *scène ralentie* TR>TH

<sup>107</sup> Uo.

<sup>108</sup> Id. 101. jegyzet.

Szigorúan véve ugyan ez talán nem tökéletes ellipszis, mert a prológos második felében Siegfriedet és Brünnhildét látjuk a Walkür-sziclán, gyakorlatilag ugyanúgy, ahogy a tetralógia előző estéjének a végén magukra hagytuk őket. Elvben tehát azt is feltételezhetjük, hogy a normák által elbeszélte események (Wotan kivágatja a világkőrist és a hasábjait a Walhalla köré rakva várja a véget) azzal párhuzamosan zajlottak, hogy a félelemnélküli hős és az egykori walkür egymás társaságát élvezték. Mindenesetre annyiban feltétlenül kihagyásnak tekintendő, hogy egy meghatározott időtartam alatt lezajlott, a történethez szervesen hozzátartozó eseménysor semmilyen módon nem jelenik meg a narratív diskurzusban, csupán a szereplők utalnak rá, hogy megtörtént.

A *kivonatolás* szintén megjelenik a tetralógiában, ami nem is csoda, hiszen valamennyi, a történet szempontjából releváns esemény színpadi bemutatására minden bizonnyal még négy este is kétségbeejtően kevés lenne. A *Rajna kincse* első és második képe között például véleményem szerint a zenekar magyaráz el és helyez kontextusba egy, az egész ciklus szempontjából alapvető jelentőségű eseményt, nevezetesen azt, hogy mihez kezd Alberich a folyóból elrabolt arannyal. Itt jelenik meg ugyanis a *lemondás*-motívumot (*Entsagung*) követően a Wolzogen, és számos más elemző által *gyűrűmotívumnak* (*Ring*, 3. *kottapélda*) nevezett zenei anyag, ami azonnal továbbtranszformálódik, és kialakul belőle a *Walhalla*-motívum (4. *kottapélda*), majd kezdetét veszi a második kép, amelyben az ébredező isteneket látjuk, akik arra készülnek, hogy birtokba vegyék az óriásokkal kötött alku keretében számukra épült erődöt.



3. kottapélda - Gyűrű motívum<sup>109</sup>



4. kottapélda - Walhalla motívum<sup>110</sup>

<sup>109</sup> <https://pjb.com.au/mus/wagner/d8.jpg> (2018.09.10.)

<sup>110</sup> <https://pjb.com.au/mus/wagner/d63.jpg> (2018.09.10.)

Valójában nem tudjuk, a Rajna aranyának hatalmat biztosító gyűrűvé kovácsolása mennyi időbe telik a nibelungnak, sem azt, hogy Wotan álma a várról, ahonnan uralkodhat, mennyi idő alatt válik valósággá. A második képben betoppanó Loge elbeszéléséből viszont kiderül, hogy Alberich már egy ideje gyakorolja a gyűrű segítségével zsarnoki hatalmát a nibelungok felett, a harmadik képben, Loge és Wotan Nibelheimba tett látogatásakor az is nyilvánvalóvá válik, hogy meglehetősen komoly kincset halmozott fel az eltelt idő alatt, és Mimének is nyilván időbe telt a Tarnhelm elkészítése. Ebből tehát az következik, hogy minden bizonnyal hosszabb idő telhetett el a zenekari közjáték két-három percénél, akár évek is. Wagner műve azonban nem ugorja át teljesen ezt az időtartamot, mert ha a nibelungok kizsákmányolásáról csak Logétól értesülünk is, a gyűrű megkovácsolása azonban gyakorlatilag a fülünk hallatára történik. Már amennyiben elfogadjuk a motívumhoz kötődő szemantikai asszociációt, de ha Wagner szándékait illetően vitába szállunk is Wolzogenel és műértelmezők egész hadával, azt semmiképpen sem tagadhatjuk, hogy ez a megfeleltetés az értelmezési hagyomány stabil részévé vált a mű bemutatása óta eltelt csaknem másfél évszázad során. A zenekar tehát bemutatja a hallgatónak az arany elrablása és az istenek ébredése között eltelt ismeretlen hosszúságú időszak legfontosabb eseményét, sőt azáltal, hogy a gyűrű-motívum a Walhallát képviselő zenei anyaggá alakul át, a vár ezzel párhuzamosan (?) zajló felépítésére is utal. Továbbá azt is sugallja, hogy a két esemény valamilyen formában hasonló funkcióval bír a történetben.<sup>111</sup> Vagyis egy hosszabb intervallum eseményeit *összegezi*, felgyorsítja az időt azáltal,<sup>112</sup> hogy viszonylag röviden és koncentráltan számol be a legfontosabb történésekről. Erre a feladatra pedig a szerző a narratív hangként használt zenekart alkalmazza.

Az utolsó fennmaradó típus, a *leíró szünet* elsőre talán még valószínűtlenebbnek tűnhet a zenében, jobban belegondolva azonban már a Wagner előtti zenés színházban is bevett gyakorlat, hogy a cselekmény időnként kvázi megáll, és a zene az adott pillanatbeli állapotot ábrázolja. Persze ezt jellemzően nem a zenekarra támaszkodva teszi, ám például a hagyományos olasz operák számos áriájában voltaképpen a cselekmény szintjén semmi nem történik, csupán a hős lelkivilágába nyerünk bepillantást, ráadásul a zenei médium hangsúlyos

---

<sup>111</sup> Robert Donington például ebből vezeti le azt a jungiánus pszichoanalízisen alapuló értelmezését, hogy Wotan és Alberich valójában egyetlen személyiség két oldalát képviselik (*én és árnyék*), mivel a cselekmény és a motívumok hasonlósága azt implikálja, hogy mindketten ugyanazt az ösbűnt követik el különböző formában, lemondanak a szerelemről/szeretetről, hogy hatalmat szerezzenek. Alberich ismeretes módon a szerelmet megátkozva tesz szert az aranyra, míg Wotan a szerelem istennőjét s egyben saját húgát, Freiát ajánlja fel az óriásoknak a vár felépítéséért cserébe.

ld. DONINGTON, Robert, *Wagner's Ring and its Symbols: the Music and the Myth*, London, Faber & Faber, 1997. 46.

<sup>112</sup> ld. *Figures III*. 132.

közreműködésével. A cselekmény alapvetően a recitativokban halad előre, zenei értelemben azonban az áriák a fontosak, ahol viszont sokszor szó szerint semmi nem történik a cselekmény szempontjából, csupán látjuk a hőst szerelmesen, gyászolva vagy éppen bosszúszomjasan. Természetesen az áriákban nem kizárólag a zenei médium van jelen, de bizonyos értelemben az kerül előtérbe, ezt jelzi például az is, hogy a barokkban és részben később is, egyes áriák teljes mértékben felcserélhetőek voltak egy másik darab azonos affektust kifejező áriájával annak ellenére, hogy a két történet esetleg alapvetően más környezetben játszódott. Voltaképpen, ha valamelyest ismerjük a stílust, nem kell értenünk olaszul, hogy felismerjünk például egy bosszúáriát, mert az adott érzelem zenében való ábrázolásának konvenciói elég stabilak hozzá, hogy a néző a szöveg nélkül is megértse, miről van szó. A későbbi operákban, különösen a romantikában egyre inkább jellemzővé válik, hogy a hősök nem egyetlen affektust kifejező, *da capo* formában íródott áriákat énekelnek, hanem valamilyen lelkiállapotból egy másikba jutnak el. Ezekben az esetekben az idő nem áll meg, csupán a *külső* helyett úgymond *belső* történések zajlanak, de ettől még az *aria* elvben képes megállítani az időt az operaszínpadon, hogy mintegy pillanatfelvétalként kimerevítve mutassa meg a hősök aktuális lelkiállapotát, inkább a zene, mint a szöveg eszközeire támaszkodva.

Igen ám, de Wagnernél a korai műveit leszámítva gyakorlatilag nincsenek áriák, bár időnként előfordul, hogy valamelyik szereplő dalra fakad, de ez általában a cselekmény szintjén történik, vagyis a történet ideje egyáltalán nem áll meg, csupán éppen az a történés, hogy valaki énekel, mint például Walther *A nürnbergi mesterdalnokok*ban. Ráadásul a kérdés ezúttal az, hogy a narratív hangként működő *zenekar* képes lehet-e vajon leírásra? Nos, azt biztosan tudjuk, hogy tisztán instrumentális zeneművek vagy tételek is képesek lehetnek valamilyen *vizuális inger* (akár természeti jelenségre, akár emberi alkotásra) képével való összekapcsolódásra, akár a szerző kimondott szándékának megfelelően, akár egy tőle független értelmezési hagyománynak köszönhetően. Az elsőre talán a legkézenfekvőbb példa Muszorgszkij *Egy kiállítás képei* című szvitje, amelyben a zeneszerző közismert módon egy Viktor Hartmann képeiből rendezett posztumusz kiállítás egyes darabjainak zenei megjelenítése révén kívánt megemlékezni az alkotóról, akihez annak életében baráti kapcsolat fűzte. Ciklusként szemlélve voltaképpen Muszorgszkij műve is narratív alkotás, ha a promenád témát egy kvázi első személyben szóló elbeszélő az egyes képek közötti térbeli mozgásaként fogjuk fel (mely ráadásul valamelyest mindig tükrözi a korábbi képek által befolyásolt hangulatát is). Ebben az értelemben magukat a tételeket kétségkívül a címüket adó képek ekfrázisának tekinthetjük, melynek médiuma a hagyományostól eltérően nem a költői

szöveg, hanem a zene.<sup>113</sup> Hosszú vitákat lehetne folytatni róla, hogy mennyiben szükséges a szvit tételeinek megértéséhez az eredeti képek, vagy akárcsak a programmatikus címek ismerete, viszont az aligha vitatható, hogy ha nem is szükségszerű, de biztosan *lehetséges* befogadói stratégia Muszorgszkij zenéjét kvázi hangzó leírásként hallgatni. A másik esetre, amikor az asszociációt nem maga a szerző sugallta, voltaképpen ugyanez érvényes, noha ebben az esetben természetesen erősebb lehet a készítés, hogy az adott zeneművet abszolút zeneként fogadjuk be és ne valamilyen látvány ekfrázisaként, ám ekkor is óvakodnék illegitimnek tekinteni egy teljes értelmezési hagyományt, még ha filológiailag nem is támasztható alá, hogy a szerző éppen egy a bizonyos dologra „gondolt” komponálás közben. Beethoven op. 27/1-es cisz-moll *sonata quasi una fantasia*-jának első tételéről például bizonyíthatóan nem a zeneszerző állította, hogy a felkelő hold képét festi le, hanem valószínűleg a poéta, Ludwig Rellstab társította hozzá ezt a felettébb lírai asszociációt. Az ebből következő költői címadás (*Holdfényssonáta*) alighanem nagyban hozzájárult a mű ismertségéhez is. Aligha vitatható tehát, hogy a cím által sugallt asszociációhoz egy elterjedt és alapvetően konzisztens értelmezési hagyomány tartozik, melynek keretében az ehhez csatlakozó befogadók ténylegesen egy vizuálisan elképzelhető kép zenei leírásaként hallgathatják a szóban forgó tételt.

De vannak-e vajon ilyen részletek Wagnernél? Megakasztja-e bármelyik zenekari részlet a művek cselekményét, felfüggesztve a történet idejének folyását, hogy valamilyen külső vagy belső állapot részletes képét tárja a befogadó elé? Természetesen számos zenekari részlet van Wagner műveiben, amelyek ábrázoló erővel bírnak, mint például Nibelheim kovácsainak robotolása *A Rajna kincse* harmadik képében, vagy a már említett *Erdőzsongás* (*Waldweben*) a Siegfried második felvonásában. Ezek azonban alapvetően a történet világában létező jelenségek hangzó valóságának mimézisei (filmzene-elméletből kölcsönzött terminussal *diegetic sound*-ok), tehát noha bizonyos értelemben tekinthetők ugyan leírásnak, ám nem szükségszerű őket egy a történet világán és idején kívül álló narratív instancia megnyilatkozásaként értelmezni. A genette-i *leíró szünet* fogalma viszont alapvetően nem a szöveg adott részeinek ábrázoló jellegére utal, hanem a *történet* és a *narratív reprezentáció* ideje közötti viszony minőségére, ebben az értelemben pedig legalábbis kérdéses, hogy a történet ideje megáll-e mondjuk az erdőzsongás alatt.

---

<sup>113</sup> vö. TARASTI, Eero, Proust and Wagner, = Uő, *Semiotics of Classical Music. How Mozart, Brahms and Wagner talk to us*, Semiotics of Communication and Cognition, Vol. 10, De Gruyter-Mouton, 2012, 241-270. 241.



Az egyes darabok hosszabb zenekari bevezetőit ellenben alighanem jogosan tekinthetjük olyan megnyilatkozásoknak, amikor a történet ideje nem telik. Például a *Trisztán* vagy a *Mesterdalnokok* esetében teljesen egyértelmű, hogy a történetek csupán a zenekari előjáték után kezdődnek. Ezek a részletek kétségkívül a darabok részei, például a *Trisztán* esetében sok szempontból meg is előlegezik a történetet, ám ezen mit sem változtat, hogy a zenekart az elbeszélői hang médiumának tekintjük-e, hiszen az operai nyitány tradíciójából is gond nélkül levezethetők. A *varázsfuvola*, vagy a *Fidelio* nyitánya is megelőlegezik a művek cselekményét azzal együtt, hogy ők maguk annak időbeliségén kívül állnak, mégis talán túlinterpertáció volna azt feltételezni, hogy Mozart vagy Beethoven műveiben narrátorként jelenik meg a zenekar. Wagnernél talán a *Parsifal* egyes részleteiben jellemző leginkább, hogy míg a cselekmény voltaképpen nem halad semerre, a zenekar fenntartja a Grál-csarnokának kvázi szakrális, vagy éppen Klingsor kertjének füledten erotikus atmoszféráját, bár ez részben annak is köszönhető, hogy a szerző eme utolsó színpadi műve a korábbiakhoz képest sokkal inkább ceremoniális jellegű, ami kihat a történetmesélés módjára és ennek következtében a zenekar szerepe is némileg eltérő. Ettől még a harmadik felvonás Nagypénteki varázs (*Karfreitagszauber*) jelenete akár bizonyos értelemben leíró szünetnek is tekinthető, bár a történet ideje szigorúan véve nem áll meg, a színen lévő alakok a partitúrában található előadói utasítás szerint csendes áhítattal csodálják a természetet,<sup>114</sup> ám semmilyen cselekvés vagy állapotváltozás nem következik be. A körülbelül tíz perces zenekari betét teljes egészében ezt az alapvetően statikus állapotot festi le. Ebben az értelemben a részlet feltétlenül leíró jellegű, bár az idő valamilyen formában a hősök számára telik. Véleményem szerint a jelenet rituális jellegén túl ez a Genette által Proustnál jellemző formaként azonosított leírástípushoz hasonlít, ami szigorúan véve voltaképpen nem jelent *szünetet* a történet idejében, hanem a narrátor, vagy valamelyik hős kontemplatív elmerengésének felidézése és analízise, vagyis ebben az értelemben sokkal inkább egyfajta speciális *jelenet*, mintsem leírás.<sup>115</sup> Tény azonban, hogy Wagner zenekara ez alkalommal is a hősöktől független, önálló közlöerővel bíró entitásnak mutatkozik, vagyis valóban narrátori hangként fogható fel.

Ebből összességében az következik, hogy a narratív jelentésképzésre alkalmas zenekari motívumok (*vezérmotívumok*) működésének megfelelő elméleti értelmezése

<sup>114</sup> „Parsifal wendet sich um und blickt mit sanfter Entzückung auf Wald und Wiese, welche jetzt im Vormittagslichte leuchten.”

„Parsifal megfordul, és csendes elragadtatással tekint az erdőre és a mezőre, amelyek most délelőtti fényben ragyognak”

WAGNER, Richard, *Parsifal*, (Mottl, Felix közr.) Leipzig, Peters, [s.a.] 515.

<sup>115</sup> Id. *Figures III*. 138.

inherensen narratológiai és szemiotikai megközelítést igényel. Nem elegendő pusztán „szótárt” alkotni a zenei „kód” elemeihez, hanem fel kell tárni a jelentésteli motívumok teljes struktúráját, valamint azt is, hogy e struktúra elemei milyen módon viszonyulnak egymáshoz, illetve milyen szemiotikai műveletek révén tesznek szert jelentésre egy adott értelmezésben.

### 3. A *Leitmotiv* mint intermediális narratív szemiotikai apparátus

#### 3.1 A *Leitmotiv* mint jel – denotáció és konnotáció

Dorothea Kirschbaum szerint a *Leitmotiv*, mint a megjelenítés eszköze a wagneri „zenedramában” a „legmélyebben epikus”.<sup>116</sup> A német kutató szerint a szó- és hangnyelv összekapcsolásán alapul, általa egy kommentátor/elbeszélő nyilatkozik meg,<sup>117</sup> akinek a történethez képest elfoglalt pozíciója *heterodiegetikus*, tehát Kirschbaum szavaival auktoriális elbeszélőnek is nevezhetjük.<sup>118</sup> Bár funkciója, amint azt maga Wagner is hangsúlyozta (ld. a Wolzogen elemzéséhez fűzött kommentárját) részben a zenei szintaxis felépítésével kapcsolatos, ugyanakkor tagadhatatlanul fontos a szemantikai dimenziója is.<sup>119</sup> Arnold Whitall Grove-enciklopédiában található szócikkének definíciója szerint a *vezérmotívumok* egyrészt a drámában feltűnő személyek, tárgyak, helyek, lelkiállapotok stb. szimbolizálására hivatottak, másrészt felismerhetőnek kell maradniuk a variálódó ismétlés során is.<sup>120</sup> Az *Opera és dráma* harmadik részében maga Wagner is azt állítja, hogy a *melodikus momentumok* összekapcsolódnak a dráma alapotívumaival (*Grundmotive*), s a hallgató emlékezetében megmaradva képesek korábbi színpadi szituációk visszaidézésére, vagy sejtések értelmének feltárására.<sup>121</sup> Christian Thorau szerint a wagneri vezérmotívum „többdimenziós referenciaképződmény” (*mehrdimensionale Referenzgebilde*), melyben a motívumok, mint „tisztá zenei egységek” (*reine musikalische Einheiten*) egy „zenén kívüli tartalomhoz” (*außermusikalisches Gehalt*) kapcsolódva zenei jelekké válnak (*zum musikalischen Zeichen werden*).<sup>122</sup> Kirschbaum szintén a zenei motívum és a színpadi szituáció közötti kapcsolatot kiemelve hangsúlyozza, hogy az adott zenei egységeket „az ismétlés teszi *Leitmotiv*-vá”.<sup>123</sup>

Ez jól láthatóan alapjában véve megfelel Wagner saját elméletének, és vélhetően Whitall is ugyanezt a folyamatot érti „szimbolizáció” alatt. Számos további kutató, például Deryck Cooke, Jean-Jacques Nattiez, Raymond Monelle vagy éppen Eero Tarasti szintén

---

<sup>116</sup> KIRSCHBAUM 47.

<sup>117</sup> Uo. 59.

<sup>118</sup> Uo. 71.

<sup>119</sup> vö. Uo. 49.

<sup>120</sup> Id. 34. jegyzet.

<sup>121</sup> Id. 65. és 68. jegyzet.

<sup>122</sup> THORAU 80-81.

<sup>123</sup> KIRSCHBAUM 54. „Zum Leitmotiv wird ein musikalisches Element durch die Wiederholung [...]”

egyetértene, hogy Wagner motívumai zenei jeleknek tekintetők.<sup>124</sup> Noha ezzel kapcsolatban jogos felvetés, hogy az említett kutatók általában véve a zeneszemiotika területén aktívak, vagyis a zenei jelszerűség és jelentés kérdését vizsgálják, aligha meglepő tehát, hogy a *vezérmotívumokról* is egyből a jelek jutnak eszükbe. Ugyanakkor az is igaz, hogy ebben az esetben gyakorlatilag valamennyi elmélet – már magáé Wagneré, majd később első elemzőié, például Wolzogené is – eleve abból a feltevésből indul ki, hogy a zenei motívumok valamilyen zenén kívüli tartalomhoz kapcsolódnak, amelyet képesek annak távollétében is felidézni, vagyis *reprezentálnak* valamit. S mivel éppen a *reprezentáció* tulajdonképpen minden jelekről szóló filozófiai, illetve tudományos elmélet alapja az ókortól kezdve,<sup>125</sup> így minden érv amellet szól, hogy a *Leitmotiv*-ot szemiotikai értelemben valóban *jel*nek kell tekintenünk. Carolyn Abbate egyenesen azt állítja, hogy a wagneri vezérmotívumok „narratív jelek”,<sup>126</sup> így tehát biztosan összevethetők azoknak a szerzőknek az elbeszélő technikájával, akiknek a művei kapcsán a technika irodalmi elbeszélésben való alkalmazását szokás emlegetni.

Ehhez azonban az eddigi eredmények nyilvánvalóan elégtelenek. Hiszen voltaképpen csak annyit tudunk, hogy a *vezérmotívum* olyan zenei egység, ami képes a szignifikációra azáltal, hogy a színpadon megjelenő személyekkel, tárgyakkal, eseményekkel stb. összekapcsolódik, illetve más alkalmakkor azok hiányában visszatér, valamint azt, hogy a motívumok szemantikai kapacitása révén a zene képes narratív megnyilatkozások médiumává válni. Jobban belegondolva ez gyakorlatilag redukálható arra az egyetlen állításra, hogy a *Leitmotiv*-ok *jelek*. Hiszen szemiotikai értelemben bármely jel definíciójánál fogva képes rajta kívül álló szemantikai tartalmakkal asszociálódni, és egy temporális, logikai szintagmatikai sorba helyezve válhat a történetmesélés eszközévé. Valójában egyetlen specifikus információval rendelkezünk a *vezérmotívumról*, azon kívül, hogy jel, nevezetesen, hogy olyan jel, ami *ismétlődés* révén válik jellé. Vagyis sosem önmagában, hanem mindig egy *jelsor* elemeként válik jelentéstelivé.<sup>127</sup> A *Leitmotiv* tehát olyan jel, amelyben egy *típusjel* (*type*) *példányjelekben* (*token*) való ismétlődése révén tesz szert jelentőségre.<sup>128</sup> Ami nem ismétlődik meg, az szükségszerűen nem lehet *vezérmotívum*, hiszen nem idéz fel semmit annak

<sup>124</sup> Id. POIROT, Thierry, *Méthodes récentes dans l'analyse du processus de signification chez Richard Wagner*, = GRABÓCZ, Márta (szerk.) *Méthodes nouvelles – Musiques nouvelles, Musicologie et création*, Presses Universitaires de Strasbourg, 1999, 137-155.

<sup>125</sup> vö. 72. jegyzet

<sup>126</sup> ABBATE 36-37.

<sup>127</sup> Szívós Mihály meghatározása szerint a *jelsor* (*sign sequence*) olyan szintaktikai alakzat mely „jelek térbeli egymásmellettiisége, vagy időbeli egymásutánisága által jön létre.” Id. Szívós Mihály, *A jeltől a kódig – Rendszeres szemiotika*, Budapest, Loisir kiadó, 2017. 450.

<sup>128</sup> Id. Uo. 464.

távollétében, avagy wagneri terminológiával élve nem képes sem az *emlékezet* (*Erinnerung*), sem a *sejtés* (*Ahnung*) játékba hozására.

A wagneri *Leitmotiv* szalienciájának tehát két alapja van: egyrészt a zenei anyagnak kellőképpen karakterisztikusnak – Robert Hatten kifejezésével élve *jelöltnek* (*marked*) – kell lennie. Meg kell, hogy tudja ragadni a néző/hallgató figyelmét, hogy az éppen a színpadon látott szereplőt, tárgyat, történetet stb. összekösse a zenekarban elhangzó motívummal. Másrészt ennek a motívumnak később meg kell ismétlődnie, még hozzá oly módon, hogy a hallgató egy korábban már elhangzott zenei anyag *ismétlődéseként* ismerjen rá. A kettő természetesen szorosan összefügg, hiszen egyrészt nyilván a karakterisztikus (*jelölt*) zenei anyagokat ismerjük fel könnyen újabb felbukkanásuk alkalmával, másrészt elsősorban azokat a motívumokat érezzük karakterisztikusnak, amelyek több ízben szerepelnek. Ez korántsem kizárólag a *Leitmotiv* sajátossága, voltaképpen a hagyományos értelemben vett zenei forma minden esetben különböző zenei anyagok visszatérésén alapul. Ennek a felismerése pedig a hallgató szempontjából éppolyan kétirányú dinamikán alapul, mint a *vezérmotívumok* esetében. Egyrészt a kellően beavatott zenehallgató onnan tud egymástól megkülönböztetni például egy szonáta-, rondó-, variációs vagy triós formát mondjuk egy bécsi klasszikus stílusú darabban, hogy visszatérésükkor felismeri az egyes témákat, és azt is, hogy mikor bukkannak fel az eredeti alakjukban, és mikor attól valamilyen szempontból (karakterben, tonalitásban stb.) eltérő formában. Másrészt viszont éppen egy a formára vonatkozó preszuppozíció alapján tulajdonít formai funkciót a különböző zenei anyagoknak, melyek éppen az alapján lesznek zenei *témákká*, hogy a zenei folyamat egy megfelelő pontján hangzanak el (vö. Hatten *stilisztikai és stratégiai jelöltség* fogalompárját). Egy *szonátaformát* pl. többek között onnan ismerhetünk fel, hogy a *főtéma* a megfelelő pontokon szerepel az alaphangnemben, míg a *főtéma* épp az alapján lesz *főtéma*, hogy a forma adott pontján az alaphangnemben tér vissza. A *téma* mint rész, és a forma *egésze* tehát kölcsönösen definiálják egymást – akár úgy is fogalmazhatnánk, hogy az európai műzene már jóval Wagner elméletírói és zeneszerzői munkásságát megelőzően is az *emlékezet és sejtetés* kettős dinamikáján alapult.

Ebben az értelemben tehát a wagneri *Leitmotiv* valóban bír zenei szintaktikai funkcióval, mely alapvetően nem is különbözik a nyugati műzene évszázados hagyományokkal rendelkező formáiban megfigyelhető hasonló stratégiáktól. Tisztán zenei szempontból nézve a wagneri *vezérmotívumok* voltaképpen „mindössze” motivikus fejlesztésre nyitott zenei anyagok, melyek a zenén keresztül megvalósuló *narratív közlések* mediális (ti. zenei) koherenciáját biztosítják.

Az *elbeszélés* szempontjából nézve azonban Dorothea Kirschbaum például az „elbeszélés kettős struktúrájáról” (*Doppelstruktur des Erzählens*) beszél a wagneri „zenedráma” és a mann-i regény kapcsán. A német kutató szerint ez a *kettős struktúra* Wagnernél két elbeszélői nézőpont, a magát a *zenekari dallamon* (és az abban található *vezérmotívumokon*) keresztül kifejező anoním, heterodiegetikus, auktoriális elbeszélő, valamint az énekdallam révén megnyilatkozó homodiegetikus, belső fokalizációt képviselő hősök egymásmellettségében nyilvánul meg.<sup>129</sup> Ezt továbbgondolva úgy tűnik, hogy a zenekari motívumok működése már önmagában is egy kettős struktúrán alapul, hiszen a karakterisztikus zenei anyagoknak első felbukkanáskor tulajdonított megelőlegezett jelentőség, és az ez alapján keltett befogadói várakozások *sejtései* a későbbi ismétlődések során az *emlékezet* működésére apellálva íródnak felül, vagy nyernek megerősítést. Ráadásul ez a kettős struktúra szintén két különböző síkon működik, egyrészt az előbb tárgyalt zenei forma szintjén, másrészt az *elbeszélés* szintjén. Hiszen az utóbbi esetében is az a helyzet, hogy a zenekari dallam motívumainak narratív jelentése ismételt előfordulásaik alkalmával az éppen adott drámai szituációnak megfelelően módosul, vagy megerősítést nyer, ahogyan magának a jelenetnek a szemantikai tartalma is módosulhat egy korábbi szereplőre, tárgyra, vagy eseményre való utalás révén. A Kirschbaum által feltételezett *kettős struktúra* tehát nem csupán a különböző fokalizációval rendelkező elbeszélő instanciák összjátékából adódik, hanem részben a zenei folyamatban inherensen jelen van, részben pedig magában az elbeszélő struktúrában is ugyanez a kétirányú folyamat működik. A wagneri *Leitmotiv* tehát az *emlékezet* és a *sejtetés*, tudományosan fogalmazva a narratív analepszis és prolepszis egy elbeszélő jelsoron belül működő kettős struktúrájának gyújtópontjában születik meg.

A *Leitmotiv* tehát az elbeszélés dimenziójában *is* mindig kétirányú mozgást feltételez a befogadó részéről a narratív szekvenciában, állandó vissza- és előreutalásokon keresztül működik és szervezi a művek jelentésstruktúráját. Alapvető jelentésbeli egységeket képez, melyek jelsorozatokká kapcsolódnak össze az elbeszélés folyamatában. Vagyis az elbeszélés végső soron egy több sorból álló struktúraként konstituálódik, amit alapvetően a *zenekari dallam* (és a *Leitmotiv-technika*) tart össze. A kérdés csupán annyi, hogyan felel meg egymásnak a *zenei* és a *narratív struktúra*. Vagyis mindenneelőtt azt szükséges tisztázni, milyen szemiotikai folyamatokon keresztül válnak a wagneri zenekarban felhangzó *zenei motívumok narratív vezérmotívummá*.

---

<sup>129</sup> KIRSCHBAUM 110.

Már fentebb megállapítást nyert, hogy a zenekari motívumok alapvetően a színpadon látható szituációkkal összekapcsolódva válnak azok jeleivé. Vagyis asszociatív kapcsolat jön létre a zenei motívum és a színpadon látott objektum/szereplő/cselekvés/érzelem stb. között. Például *A Rajna kincse* második képében a főisten, Wotan feltartja a dárdáját, aminek nyelébe rúnákkal belerótták az óriásokkal kötött szerződést, a zenekarban pedig felhangzik az egész tetralógia egyik legtöbbször szereplő motívuma, az az ereszkedő skálára épülő zenei anyag, melyet számos Wagner-értelmező *dárda*-motívumként (*Speermotiv*) azonosít (5. kottapélda), és amely egyben szerződés-motívumként is szolgál, Wolzogen ennek megfelelően *Vertragsmotiv*nak nevezi.<sup>130</sup>



### 5. kottapélda - *Dárda/Szerződés* motívum<sup>131</sup>

Szemiotikai szempontból tehát a helyzet meglehetősen egyszerű, legalábbis abban az értelemben, hogyan *válík jellé* a lefelé skálázó motívum. A művelet ugyanis mindössze annyi, hogy egy egyszerű *denotatív* kapcsolat alakul ki a színen felmutatott tárgy, és a zenekarban elhangzó motívum között, vagyis a zenei anyag az elbeszélésben fontos szerephez jutó objektum jeleként szolgálhat a későbbiekben a zenei diskurzusban. Ez a kapcsolat abban az értelemben *denotatív*, hogy egy *kifejezést* (egy karakterisztikus dallamfordulatot) kapcsol össze egy *tartalommal* (a dárda képével). Ez a meghatározás akár a jelszerűség saussureiánus fogalmának definíciója is lehetne, *jelölő* és *jelölt* a szerző szándékának és a befogadó megértőképességének függvényében egymáshoz tapad. Arról persze, hogy ez a kapcsolat a mai hallgató/néző szempontjából nézve saussure-i nyelvi jelhez hasonlóan arbitrális-e, valószínűleg hosszan lehetne vitázni, az azonban biztosnak tűnik, hogy Wagner aligha tekintette annak, hiszen saját elméleti munkáiban a nyelvi kifejezések konvencionális voltát is tagadta, elmélete szerint az ógermán *Stabreim* alkalmazása révén szövegei a szavak gyökeiben megőrződött, a dolgok valamiféle metafizikai kapcsolatáról való ősi tudás elemeihez kapcsolódnak.<sup>132</sup> Ennek megfelelően a zenei motívumokról is úgy vélte, az általuk kifejezett *érzés* (*Gefühl*) adekvát érzéki formáit találta meg bennük.<sup>133</sup>

<sup>130</sup> Id. WOLZOGEN, 26.

<sup>131</sup> <https://pjb.com.au/mus/wagner/d73.jpg> (2018.09.10.)

<sup>132</sup> ld. 58. jegyzet.

<sup>133</sup> vö. *Oper und Drama*, 259.

A *dárdamotívum* zenei anyaga tehát – noha érvelhetünk amellett, hogy a zeneszerző által létrehozott konvenció köti kényszerítő erővel a színpadi objektumhoz – a mű által teremtett fiktív világban és az annak viszonyait reprezentáló zenei jelkészletben szorosan, mondhatni *szükségszerűen* kapcsolódik Wotan fegyveréhez. Persze a saussure-i konvenció az egyes nyelvhasználókra, nyelvi megnyilatkozások értelmezőire nézve éppúgy kényszerítő erejű, hiszen egyedül nem vagyunk képesek megváltoztatni a francia nyelvész szerint arbitrálisan kialakult konvenciót. Egy műalkotás befogadjaként azonban általában azt feltételezzük, hogy az adott tárgy valamennyi általunk észlelt tulajdonsága jelentéssel bír, ami ráadásul a mű egyedisége miatt erősen specifikus. Hiszen nyilván nem véletlenül szerepelnek egy adott szövegben pontosan azok a szavak, vagy egy zeneműben pontosak azok a hangok, amik szerepelnek. Ha bármi más állhatna a helyükön, az végső soron azt jelentené, hogy lényegileg azonosak lennének egy más szavakból vagy hangokból álló alkotással, vagyis elveszítenék egyediségük benjaminini „auráját”.<sup>134</sup> Bár érdekes, ám jelen disszertáció keretein messze túlmutató téma volna az *egyesediség* nyugati kultúrában elterjedt kultuszát és annak művészettörténeti aspektusait és következményeit vizsgálni, annyi azonban bizonyos, hogy Wagner műveinek nézője/hallgatója minden bizonnyal valamilyen módon motiváltként tekint a darabok jelentésegészét alkotó jelviszonyokra, legalábbis abban az esetben feltétlenül, ha a művet egyedi alkotásként és egyszersmind koherens egészként fogja fel. A *jelértelmező* tehát pusztán a tárgy műalkotás-jellegéből fakadóan felszólítva érezheti magát, hogy a motívumok zenei alakja és szemantikai tartalma között arbitrális helyett olyan kapcsolatot találjon, vagy feltételezzon, ami valamilyen formában szükségszerűen kötik össze a jelhordozót a jelzett tárggyal.

A saussureiánus megközelítésről a jeltudomány másik atyjának, Peirce-nek a terminológiájába áttévedve, Wagner nézője/hallgatója nem tiszta konvención alapuló *szimbólum*ként, hanem a jelzett tárgyakkal érzékszervileg észlelhető, és/vagy logikailag kikövetkeztethető kapcsolatban álló entitásokként tekinthet a jelként felfogott zenekari motívumokra. Peirciánus fogalmakkal tehát a wagneri vezérmotívumok alapvetően *ikonok*, vagy *indexek* lesznek. Ezek a fogalmak az amerikai tudós elméletében a *jelhordozó* (*sign or representamen*) és a jeltárgy (*object*) közötti kapcsolat minőségére vonatkoznak. A legközvetlenebb viszony az *indexek* esetében áll fenn, mivel ezeknél Peirce szerint a jelhordozónak fizikai kapcsolatban kell állnia a *jeltárggyal*, organikus párt alkotva vele.<sup>135</sup>

<sup>134</sup> Id. BENJAMIN, Walter, *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit*, = Uö, *Gesammelte Schriften, Band 1 Zweiter Teil*, Frankfurt am Main, Suhrkamp, 1991. 431-508. 438.

<sup>135</sup> PEIRCE 50.



Szinte valamennyi szemiotikai bevezető tankönyv unalomig ismert példája szerint az indexikalitás legtipikusabb esete, ha füstöt látunk, és ebből arra következtetünk, hogy tűz van valahol. Igaz lehet-e ez vajon Wagner zenekari motívumaira? Bizonyos értelemben talán igen, hiszen legalábbis a definitív előfordulásuk alkalmával (mely elvben a motívumok első felbukkanásakor lenne esedékes, de valójában nem minden esetben esik egybe a kettő), amikor összekapcsolódnak valamely, a színen megjelenített tartalommal, akkor kétségtelenül egy összefüggésrendszerben vannak jelen egyszerre, noha ezen összefüggés „organikus, fizikai” volta legalábbis megkérdőjelezhető. Bizonyos értelemben azonban a zenei formát öltő „érzés” (*Gefühl*) és a neki megfelelő zenei „forma” kapcsolata Wagnernél kicsit olyan,<sup>136</sup> mintha *indexikus* kapcsolatról lenne szó. Hiszen egy adott összefüggésben feltűnik az adott zenei motívum – például amikor Wotan dárdájáról és a nyelébe rótt rúnák által szentesített szerződésről van szó, ezt követően pedig az ominózus zenei anyag összes későbbi ismétlésekor képes a fegyverre és az általa védelmezett jogrendre utalni akár úgy is, ha azok fizikailag nincsenek jelen. Vagyis, noha a kapcsolatot nehéz lenne fizikainak nevezni, a befogadó számára nagyon is organikus módon kötődik össze a kettő, ahogy megfelelő tapasztalatok birtokában a füstöt látva tűz után kezdünk kutatni, úgy az azonos motívumot hallva a zenekarban közös jelentéstartalmat feltételezünk. Ebben az értelemben tehát az egyszerű *denotatív* kapcsolat a zenei motívumok és azok szemantikai tartalma között akár *indexikus* is lehetne, Wagner rendszere azonban sokkal bonyolultabb annál, semhogy pusztán egyszerű denotációra épüljön.

Talán a 19. század első évtizedeinek francia *opéra comique*-jában divatos „emlékeztető motívumok” esetében még beszélhetnénk egyszerű denotációról,<sup>137</sup> Wagner *vezérmotívumai* azonban jelentésképzésük során tág teret engednek a *konnotációnak*. Az „emlékeztető motívumok” mindig nagyon pontosan körülhatárolt tartalommal bírnak, zenei téren jellemzően legfeljebb figuratív variációk kötődnek hozzájuk és a legritkább esetben fordul elő, hogy a színpadon látható cselekménnyel kapcsolatban bármilyen plusz információt hordoznának.<sup>138</sup> A Wagnernél feltűnő zenekari motívumok (vagyis azok, amiket az elemzők a

---

<sup>136</sup> Id. fent, 58-59. jegyzet

<sup>137</sup> Az *opéra comique* műfaja a neve ellenére nem elsősorban vígoperákat tartalmazott, sajátossága abban állt, hogy prózai dialógusokat is tartalmazott, míg a „komoly” opera (melyet az olasszal ellentétben franciául sosem neveztek így) párbeszédei recitativók formájában kerültek megjelenítésre.

Id. BARTLET, M. Elizabeth C., LANGHAM SMITH, Richard, *Opéra comique*, = *Grove online* <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.43715> (2018.05.08.)

<sup>138</sup> Valójában nem tudok egy konkrét példát sem arra, hogy az emlékeztető motívumok szemantikai többletet hordoznának, ám mivel nem vizsgáltam át szisztematikusan valamennyi, a 19. század első évtizedeiben keletkezett, a műfajhoz tartozó darabot, így nem jelenthetem ki, hogy ez sosem fordul elő, legfeljebb azt, hogy alapvetően nem jellemző.

szerző szándéka ellenére jellemzően *Leitmotiv*-nak neveznek) esetében ezzel szemben gyakran figyelhetjük meg, hogy a jelentésük bővül, elmélyül vagy akár módosul ismételt előfordulásaik fényében. Zenei anyaguk szinte minden esetben nyitott a motivikus fejlesztésre, nem csupán számos változatban léteznek, de gyakran egymásba is átalakulnak és természetesen képesek fontos információkat hozzáadni a színpadon látható történetekhez, akár alapvetően módosítva egyes jelenetek értelmét a cselekményen belül.

*A Walkür* első felvonásában például, mielőtt Siegmund kirántja a Nothungot a fatörzsből, egy olyan dallamot énekel, ami szinte teljesen megegyezik egy *A Rajna kincse* első képében már elhangzott motívummal (6. kottapélda). Ott Woglinde így árulja el Alberichnek, hogy atyjának figyelmeztetése szerint csak az kaparinthatja meg a folyó aranyát, aki lemond a szerelemről.<sup>139</sup> Siegmund ezzel szemben éppen a szerelem ellenállhatatlan perzseléséről énekel, mielőtt magához venné a fegyvert (7. kottapélda).<sup>140</sup>



6. kottapélda – Lemondás motívum (*A Rajna kincse*)<sup>141</sup>



7. kottapélda – Lemondás motívum (*A walkür*, I. felvonás)<sup>142</sup>

A szóban forgó szituációkban ugyan nem kimondottan a narrátorként működő zenekar ad hozzá plusz információt a színpadon látott jelenethez, ám nem kérdés, hogy a zene komolyan befolyásolja a jelenet értelmét, legalábbis azon befogadók számára, akik emlékeznek a Woglinde által énekelt melódiára az előző estéről. Elsősorban ugyanis a zene árulja el, hogy mindkét esetben a szerelemről való lemondás körül forog a cselekmény.

<sup>139</sup> Nur wer der Minne Macht entsagt,/ nur wer der Liebe Lust verjagt,/ nur der erzielt sich den Zauber,/ zum Reif zu zwingen das Gold.

WAGNER, Richard, *Das Rheingold*, Mainz, Schott und Söhne, [1873], 63.

<sup>140</sup> Heiligster Minne höchste Not,/ sehnender Liebe sehrende Not/ brennt mir hell in der Brust,/ drängt zu Tat und Tod:/ Notung! Notung! So nenn' ich dich, Schwert -/ Notung! Notung! Neidlicher Stahl!/ Zeig' deiner Schärfe schneidenden Zahn:/ heraus aus der Scheide zu mir!

WAGNER, Richard, *Die Walküre*, (Felix Mottl közt.) Leipzig, Peters. 141-143.

<sup>141</sup> <https://pjb.com.au/mus/wagner/d76.jpg> (2018.09.10.)

<sup>142</sup> <https://pjb.com.au/mus/wagner/d76b.jpg> (2018.09.10.)

Azonban míg a Rajna lányainak csalódnuk kell abbéli meggyőződésükben, hogy a szerelem utáni vágyat egy élőlény sem tagadhatja meg, addig az átkával az aranyat megszerző Alberichkel szemben Siegmund valóban nem képes magában elfojtani a Sieglinde iránt ébredő szerelmét, noha mint később kiderül, ennek beteljesülése a vesztét okozza. A párhuzamot természetesen sokféleképpen lehet értelmezni, ám az kétségtelen, hogy erre mindenekelőtt a *zene* hívja fel a néző figyelmét. Vagyis egy bizonyos zenei anyag ismételt felbukkanása akár a zenekarban, akár, mint jelen esetben, az énekszólamokban, azt sejteti, hogy valamilyen szempontból azonos összefüggésről van szó. Kérdés azonban, hogy valóban azonosságról van-e szó, akár a cselekményes szituációk, akár a zenei motívumok tekintetében. Nos, természetesen bizonyos eltérések mindkét aspektusban regisztrálhatók, hiszen nem pontosan ugyanazokat a szereplőket látjuk ugyanabban a helyzetben, és az egyik esetben egy női, míg a másikon egy férfi szereplő énekel, ráadásul az eltérő szövegnek megfelelően a ritmus is némileg más. A hangnem ugyan mindkét esetben c-moll, és a harmonizáció is hasonló, a kíséret azonban minden egyéb szempontból meglehetősen eltérő, Siegmund jelenetében a zenekar sokkal komolyabb szerepet játszik, sokkal erőteljesebb a zenekari hangzás és a szapora hangismétlésekkel játszott akkordok sokkal inkább drámai és feszültséggel teli hatást keltenek. Míg az eltérő szövegezésből fakadó ritmikus különbségeket, illetve a más hangfajból adódó hangfekvésbeli differenciát tekinthetjük alapjában véve lényegtelen eltérésnek, a kíséreszólamok különbsége úgy vélem mindenképpen jelentőségteljes. Woglinde ugyanis egy olyan „jóslatot” idéz fel, amelynek beteljesülésében egyáltalán nem hisz, talán ezzel is csak ugratni akarja Alberichet, ám akárhogy legyen is, az biztos, hogy nem készül semmilyen drámai cselekedetre. Siegmund ezzel szemben nagyon is fontos tettet készül véghezvinni azzal, hogy kirántja a fába szúrt kardot, ami által készen áll másnap megvívni Hundinggal, mely párbajban nyilvánvalóan nem csak az életéért, hanem Sieglindéért is fog küzdeni. A két helyzet tehát, akárcsak a két zenei anyag, hasonlóan *hasonló* ugyan, de mégsem nevezhető *azonosnak*, ami a zenei diskurzus és a narratív reprezentáció közötti szemiotikai összefüggés tekintetében is következményekkel jár.

Ugyanis míg az *indexikus* kapcsolat alapja a fizikai összefüggés, addig a hasonlóság (*likeness*) a peirce-i elmélet szerint az *ikonikus* reláció sajátja.<sup>143</sup> Vagyis az egyes zenei motívumok ismétlődésénél, amikor az *emlékezet* működése a játékba lép, sokkal inkább igaz, hogy a színpadi történetek, tárgyak, személyek stb. az elbeszélte történet egy korábbi fázisában ábrázolt eseményekhez, dolgokhoz stb. való hasonlósága demonstrálódik a zenei anyagok

---

<sup>143</sup> PEIRCE, 5.

hasonlósága által, semmint az, hogy az azonos tartalommal összefüggésben azonos jelhordozók jönnek létre. Noha az *indexek* esetében sem szükségszerű követelmény a jelhordozók teljes formai azonossága, ám a variabilitás lehetőségei sokkal szűkebbek, mint az *ikonicitás* esetében. A klasszikus példára visszatérve a tüzet jelző füst változó sűrűségű, színű, szagú stb. lehet a körülményektől függően, például hogy milyen anyag ég, milyen messze vagyunk a tüztől és így tovább, ám az adott jelviszony sosem lép túl a tűz és füst ok-okozati kapcsolatán, mind a *jelhordozó*, mind a *jeltárgy* lényegileg állandó marad. Ezzel szemben például a számos nyugati és keleti vallás szertartásaiban szerepet játszó tömjénfüst jelentése sokkal összetettebb, noha természetesen a füst ebben az esetben is fizikai kapcsolatban áll a tűzzel (hiszen el kell égetni a tömjént ahhoz, hogy füst keletkezzen) ám liturgikus kontextusban a füst jeltárgya korántsem az őt létrehozó konkrét tűz, hanem mindig valami azon túlmutató dolog. Csak a zsidó-keresztény hagyományon belül számos értelmezése ismert: egyesek szerint utalhat például az ószövetségi időkben istennek bemutatott égő áldozatokra, a tömjén már az ókorban is ismert fertőtlenítő hatása miatt lehet a tisztaság jelképe, az Egyiptomból való kivonuláskor a zsidó népet vezető felhő- vagy füstoszlophoz való hasonlóság révén Isten jelenlétét fejezheti ki, vagy akár a Biblia szerint a napkeleti bölcsek által a gyermek Jézusnak ajándékba adott illatszerekkel is párhuzamba állítható számos további mellett. Bár köznapi nyelven ezeket a jelentés-asszociációkat vallási szimbólumnak neveznénk, a peirciánus szemiotika fogalomrendszerében *ikonként* írhatók le. A felsorolt esetek ugyanis, noha nyilván konvencionális módon rögzültek a vallási hagyományban, alapvetően mégis a *hasonlóság* valamely formájára utalnak. A füst *hasonlóság* alapján idézi fel akár a *Genesis* Istennek tetsző égő áldozatait, akár az *Exodus* felhőoszlopát, a baktericid hatású tömjén füstje által teremtetett fizikai „tisztaság” szintén egy bizonyos fajta *hasonlóság* alapján feleltetődik meg a spirituális tisztaság, a büntelenség állapotának, és a misén tömjént füstölő hívek *hasonlóan* járnak el a Máté evangéliumában említett bölcsekhez, amikor szintén tömjénnel róják le tiszteletüket a Megváltó előtt.

Noha az iménti példa elsőre talán távolinak tűnhet a zenés színház világtól, mégis úgy vélem, Wagner ismétlődő motívumai szemiotikai értelemben hasonlóan működnek. A zenekarban (esetként az énekszólamokban) újra és újra felbukkannak zenei anyagok, amelyek korábban elhangzott motívumokhoz való hasonlóságuk révén tesznek szert valamiféle szemantikai meghatározottságra, ahogy a vallási liturgia elemei is a hagyomány által őrzött szent cselekedetek meghatározott formában való megismétlésével, valójában valamely aspektusuk hasonlóságon alapuló leképezésével, utalnak a szakrális tartalomra. A wagneri vezérmotívumokból álló jelsorok elemeit tehát szemiotikai értelemben mindenekelőtt

az *ikonicitás* köti össze. Ez a fajta ikonicitás azonban nyilvánvalóan túllép a *denotáció* keretein, és a *konnotáció* birodalmába vezeti az elemzőt.

A *konnotáció* a szemiotikában általában véve a *denotáció*val párban szereplő fogalom. Roland Barthes szerint (aki definícióját Saussure és Hjelmslev elméleteit továbbgondolva alkotta meg) míg az utóbbi egy *kifejezéssík* és egy *tartalomsík* egyszerű kapcsolatán, közvetlen egymáshoz rendelődésén alapul, addig az előbbiben a *tartalom* egy olyan *kifejezéssíkhöz* csatlakozik, ami már önmagában is egy *kifejezéssíkkal* és *tartalomsíkkal* bíró jelentésrendszer.<sup>144</sup> Ebből a szempontból érthető, hogy a *konnotáció* fogalma gyakran használatos kvázi „másodlagos jelentés” értelemben,<sup>145</sup> hiszen a *jelölője* (*jelhordozója*) eleve maga is egy saussure-i értelemben vett, *jelölőből* és *jelöltből* álló *jel*. Ebben az értelemben a *konnotáció* valóban tekinthető „másodlagosnak” amennyiben úgy gondoljuk el, mint ami a denotációra „épül”, hiszen az általa létrehozott jelviszony alapja egy másik, hozzá képest preegzisztensnek tűnő, egyszerűbb jelviszony. Egy-egy wagneri *Leitmotiv* ismételt előfordulásai nem csupán megismétlik az „eredeti” *denotációt*, hanem olyan ikonikus formában utalnak rá vissza, ami egy második jelviszonyt eredményez, kibővítve, elmélyítve, akár módosítva az első által létrehozott jelentést. Ez a „második” jelentés azonban műértelmezési szempontból egyáltalán nem tűnik „másodlagosnak”, sőt. Valójában Wagner műveinek valamennyi olvasata ezeknek a *konnotatív* jelentéseknek a feltárásán alapul, hiszen a művek szemantikai tartalma pontosan azon áll, vagy bukik, hogy milyen komplex jelentéseket nyerünk az egyes motívumok variálódásának és egymással való kapcsolatainak megfigyeléséből. Ez egyáltalán nem jelenti azonban, hogy ez a jelentés egyértelműen feltárható lenne, éppen ellenkezőleg, pontosan az bizonyítja, hogy Wagner műveinek jelentésképzésében mekkora szerep jut a *konnotációnak*, hogy gyakorlatilag a bemutatásuk óta vitatkoznak róluk.

Ez egyáltalán nem specifikusan Wagner műveire igaz, hanem voltaképpen valamennyi műalkotásra. Barthes Balzac *Sarrazin*-jéről írott monográfiájában általában véve állapítja meg az irodalmi szövegekről, hogy a *konnotáció* „lazítja fel” bennük a jelentésstruktúrát, ami nyitottságot kölcsönöz nekik, kitágítva az értelmezés lehetőségeit.<sup>146</sup> A *konnotáció* tehát a denotációnál szélesebb, nyitottabb, ennél fogva azonban sokkal kevésbé pontosan körülhatárolt jelentéseket állít elő. Ez egyrészt adódhat abból is, hogy a *konnotációban* feltételezett kétszintű jelviszony bonyolultsága miatt a közlés entrópiája nagyobb, aminek

<sup>144</sup> BARTHES, Roland, *S/Z*, Paris, Seuil, 1970.14.

<sup>145</sup> Id. Szívós 454-455.

<sup>146</sup> Id. *S/Z*, 15-16.

következtében az információmennyiség növekszik, a determináció lehetősége viszont szükségszerűen csökken.<sup>147</sup> Van azonban egy másik lehetséges megközelítés is, ha ismét nem a francia, hanem az amerikai szemiotika felől közelítjük meg a kérdést.

Bár Peirce a *konnotáció* fogalmát – melyet az angolszász nyelvfilozófiában John Stuart Mill vezetett be – filológiai/terminológiai szempontból nem tartotta megfelelőnek (szó szerint „*bad term*”-nek nevezte a kifejezést),<sup>148</sup> magával a jelenséggel azonban foglalkozott, még hozzá sajátosan szemiotikai szempontból. Így nem meglepő módon saját, triadikus modelljében gondolkodva más eredményre jutott, mint a duálisan gondolkodó francia kutatók. Az amerikai tudós elméletében ugyanis a jelviszony nem csupán egy *jelhordozónak* egy *jeltárgyhoz* fűződő kapcsolata, inherensen tartozik hozzá egy „értelmező” avagy *interpretáns* (*interpretant*). Ez utóbbi azonban Peirce rendszerében nem egyszerűen egy személyt vagy entitást jelent, „akinek a számára” a *jelhordozó* a *jeltárgy* helyett áll, hanem a jelviszony egy funkcióját, amelyen keresztül az előző kettő összekapcsolódik.

„A *jel* [*sign*] egy olyan dolog, ami valamely más dologról való tudást hordoz, amiről azt mondják, hogy *ahelyett áll*, vagy *reprezentálja* azt. Ezt a dolgot a *jel tárgyának* [*object*] nevezzük; míg a gondolatot [*idea*], amit a *jel* az elmében kelt, s ami ugyanazon tárgy mentális jele, a *jel interpretánsának* nevezzük.”<sup>149</sup>

Vagyis az *interpretáns* maga is egy *jel*, ám nem fizikai, hanem mentális jellegű, az amerikai tudós elmélete szerint egy *jelértelmező* (*interpreter*) elméjében jön létre minden olyan esetben, amikor egy dolog valami önmagán kívül álló dolgot (*tárgyat*) idéz fel benne. A peirce-i *interpretánsok* funkciója pedig alapvetően a barthes-i értelemben vett denotáció kizárólagossága ellen dolgozik.

„Az olyan *jelhordozót* [*representamen*], amit egy másik *jelhordozó* határoz meg, az utóbbi *interpretánsának* nevezem. Minden *jelhordozó* kapcsolódik, vagy képes kapcsolódni egy vele kölcsönhatásban álló dologhoz, a tárgyahoz, és minden *jelhordozó* magába foglal, valamilyen értelemben, valamely minőséget, amelyet

<sup>147</sup> Id. ECO, Umberto, *A nyitott mű – Válogatott tanulmányok*, Budapest, Gondolat, 1976.

<sup>148</sup> PEIRCE 497. A kifejezés latin szótövének (*notare*) használatát tartja félrevezetőnek. Id. Uo. 473-474.

<sup>149</sup> PEIRCE, 13.

„A *sign* is a thing which serves to convey knowledge of some other thing, which it is said to *stand for* or *represent*. This thing is called the *object* of the sign; the idea in the mind that the sign excites, which is a mental sign of the same object, is called an *interpretant* of the sign.”

értelmenek nevezhetnénk, vagy amit köznevek esetében J. S. Mill *konnotációnak* nevez [...]”<sup>150</sup>

A Mill által logikai-nyelvfilozófiai értelemben *konnotációnak* (*connotation*), Peirce által *értelmenek* (*signification*) nevezett jelenség a *jelentés* (*Sinn*) fregei fogalmához hasonlóan a tárgyak bizonyos *attribútumaira* vonatkozik, vagyis egy denotált objektumról tehető igaz állítások összességéből, vagy azok egy kitüntetett halmazának elemeiből áll.<sup>151</sup> Másképpen fogalmazva megmutatja, hogy milyen denotátumokra alkalmazhatunk egy bizonyos kifejezést/jelhordozót, avagy tartalmazza az adott denotátumokhoz/jeltárgyakhoz köthető asszociációk összességét, megalapozva ezáltal az adott kifejezés megértésének képességét.<sup>152</sup> Nem nehéz azonban belátni, hogy ennek a *potenciális* összességnek minden konkrét *jelfolyamatban* (*semiosis*), minden konkrét *jelértelmező* (*interpreter*) számára csupán egy része lehet jelen *aktuálisan*. Vagyis valamilyen mértékig minden *interpretáns* is szükségszerűen különbözni fog minden konkrét értelmezési aktusban. A *konnotáció* tehát a *jelhordozók* és a velük „kölsönhatásban álló” *jeltárgyak* közt fennálló *szemantikai* dimenzió helyett a *jelhordozók* és a hozzájuk tartozó *interpretánsok* között létrejövő *pragmatikai* mezőben érvényesül. Mivel pedig azonos *jelhordozókhoz* és *jeltárgyakhoz* elvben számtalan különböző *interpretáns* tartozhat, így a *konnotáció* révén generálódó jelentések köre szükségszerűen meghaladja a *denotatív* jelentéseket, vagyis az interpretáció folyamán a

<sup>150</sup> „I call a representamen which is determined by another representamen an *interpretant* of the latter. Every representamen is related or is capable of being related to a reacting thing, its object, and every representamen embodies, in some sense, some quality, which may be called its *signification*, what in the case of a common name J. S. Mill calls its *connotation* [...]” [Kiemelések Peirce-től]

PEIRCE, 203.

<sup>151</sup> Id. MILL, John Stuart, *A System of Logic – Ratiocinative and Inductive, Being a Connected View of the Principles of Evidence and the Methods of Scientific Investigation – Part I*, = ROBSON, J. M. (szerk.), *The Collected Works of John Stuart Mill, Vol. VII*. University of Toronto Press, Routledge & Keegan Paul, 1974. 31.

Frege és a logikai nyelvfilozófia hozzá hasonló művelői számára ez kizárólag a fizikailag létező dolgokra vonatkozik, hiszen a fiktív entitásokról, vagy azok csoportjairól nem tehetők igaz állítások, mivel nem egzisztálnak, tehát *jelölétük* (*Bedeutung*) sincs, amivel kapcsolatban bármely róluk tett állítás igazságtartalma vizsgálható volna. Id. FREGE, Gottlob, *Über Sinn und Bedeutung*, = Zeitschrift für Philosophie und philosophische Kritik. N.F. Bd. 100/1 (1892), 25-50. 32-33.

[http://www.deutschestextarchiv.de/book/view/frege\\_sinn\\_1892?p=21](http://www.deutschestextarchiv.de/book/view/frege_sinn_1892?p=21) (2018.04.19.)

Ugyanakkor Eco és a modális logika nyomán a problémát olyan irányba is megoldhatjuk, hogy az igazságkritériumok alapjának nem a „való világot” hanem egy adott szöveg „lehetséges világát” tekintjük.

Id. ECO, Umberto, *On the Ontology of Fictional Characters*, Sign System Studies 37 (1/2), 2009. 81-97. 84-86. ill. LEWIS, David, *Counterfactuals*, Cambridge, MA., Blackwell Publishers, Oxford and Harvard University Press, 1973. 84-91.

Fontos még megjegyezni, hogy a *jelentés leírásokhoz* kötésén kívül Frege és Mill elmélete között jelentős különbség, hogy míg a német tudós a *tulajdonnevek* jelentésének problémájával foglalkozik, az angol filozófus *konnotáció* fogalma kizárólag a *köznevekre* vonatkozik (Mill szerint a tulajdonneveknek csupán *denotációja* van, mivel pontosan egy dolgot denotálnak). Id. MILL, 32.

Mndemellett Mill, Frege és társaik érvelése alapvetően logikai szempontból közelíti meg a kérdést, míg Peirce elmélete a jelenséget egy átfogó szemiotikai elmélet keretében tárgyalja.

<sup>152</sup> vö. MÁTÉ András, *Kéttényező szemantikák: Ockham, Mill (?), Russell*, Világosság 2005/12, 25-33. 31-32

konnotáció játékba lépése elkerülhetetlenül *jelentésbővüléssel* jár, ám ugyanezen okból egyszersmind gyengíti is a jelentés meghatározottságát.

Ráadásul az *interpretáns* Peirce elmélete szerint nem csupán mentális jel, hanem általánosságban véve olyan jel, amit egy másik *jelhordozó* határoz meg (*ld. fent*). Ez a megállapítása meglepően könnyen egy platformra hozható Barthes elméletével, legalábbis abból a szempontból, hogy a jelként felfogott *interpretáns* a francia tudós *konnotáció*-fogalmához hasonlóan egy másik jel működésén alapul. Barthesnál a *konnotáció* legfontosabb pozitív hozadéka, hogy „megnyitja” a szövegek értelmét, dinamikus jelentésgenerálás terepévé téve őket, míg a tiszta *denotáció* csupán statikus monolitömbökké redukálná őket. Peirce-nél ezzel szemben elméletben sem létezhetne „tiszta denotáció” – hiszen az ő rendszerében minden *jelfolyamatban* inherensen jelen van egy *interpretáns*, ami a *jeltárgynak* *jelhordozón* keresztül konstituált képével azonos (*ld. fent*). A *szemiózis* kizárólag mindhárom összetevő jelenlétében válik teljessé, vagyis a *konnotáció* közreműködése nélkül voltaképpen egyáltalán nem is beszélhetünk peirce-i értelemben vett jelről. Az amerikai tudós elméletében tehát nem csak a *denotáció* van mindig jelen a *konnotációban*, ahogy Barthes-nál, hanem ugyanez fordítva is igaz – bármely dolog, jelenség, folyamat stb. *jellé válása*, és ily módon a *jelentés* megszületése minden esetben az ellentétes pólusokként felfogható *denotáció* és *konnotáció* közötti térben megy végbe. Amennyiben az előbbi szerepe erősödik, akkor a hangsúly a *jelhordozó* és a *jeltárgy* közötti viszony irányába tolódik el (*szemantika*), ha viszont az utóbbi kerül előtérbe, akkor a *jeltárgy* és az *interpretáns* kapcsolata (*pragmatika*) válik fontosabbá.<sup>153</sup>

A wagneri *Leitmotiv* tehát az összes többi jelhez hasonlóan szintén a *denotáció/konnotáció* erőterében működik, amikor a *denotatív* jelleg erősödik, akkor a jelentése determináltabbá válik, ellenkező esetben viszont kevésbé pontosan meghatározott, ám bővebb lesz. A korábbi elemzésből kiderült, hogy a *konnotáció* pólusa mentén Wagner motívumai a történet egyéb pontjain felbukkanó zenei anyagokhoz kapcsolódó *ikonikus* reláció révén szemiotizálódnak és aktualizálnak bizonyos jelentéstartalmakat a *pragmatikai jelentésmező*ből. De mi a helyzet a *szemantikai mező*vel a *denotáció* pólusa körül? Fentebb felvettem ezek *indexikus* beágyazottságának lehetőségét, ám ezzel kapcsolatban jelentős problémaként merül fel, hogy az egyes zenei anyagok különböző felbukkanásai során maguknak a motívumoknak a variálódásán túl még az általuk „denotált” szemantikai tartalmak is folyamatos mozgásban vannak. Ez ugyan nem zárja ki, hogy mind a motívumok

---

<sup>153</sup> vö. Szívós, 124.



bizonyos jellemzői állandók maradnak, ami biztosítja felismerhetőségüket, mind velük kapcsolatban álló jelentéstartalmakban felfedezhető valamiféle szemantikai mag, ami az egész elbeszélés során szerepet játszik. Az *indexikalitás* ugyanakkor egy viszonylag egyszerű jelviszony. Ezzel szemben a wagneri motívumok *denotatív pólus* mentén történő *szemantizációjának* az *egy összefüggésrendszerben való szimultán jelenlét* koncepciójára alapozott értelmezése mind a zenei motívumok, mind a narratív szemantikai magok olyan szinten absztrakt meghatározását igényelné, ami csupán a legelmélyültebben filozofikus műértelmezések és a szemantikai mélystruktúra szintjén releváns, a közvetlen narratív megértés leírására azonban önmagában biztosan nem alkalmas. Hiszen például a *Ring* értelmezési hagyományai szerint (Wolzogen óta) *gyűrű*motívumnak nevezett anyag előbb alakul át a zenekarban a *Walhalla* témájává, mintsem bármelyik *jelzett dolog* maga feltűnne a színpadon és *egy összefüggésben* jelen lenne a hozzá tartozónak gondolt motívummal. Annak ellenére tehát, hogy a zenekari motívumok és az általuk *denotált* jelentéstartalmak kapcsolatának kétségtelenül van némi *indexikus* alapja, a *narratív diskurzus* szintjén ezek a jelviszonyok sokszor már azt megelőzően deindexikalizálódnak, hogy a befogadó számára egyáltalán *indexekként* megszülethettek volna.

A *gyűrű*motívum ellenben már első pillantásra (hallásra) is remek alternatívát kínál, hiszen a kiindulópontjához visszatérő dallamfordulat és akkordmenet körkörösége kétségtelenül tekinthető egy körkörös, önmagába visszatérő tárgy, egy gyűrű zenei képének. Ahogyan ez a motívum Alberich rablása után felbukkan a zenekarban, az erősen *ikonikus* módon utal rá, hogy a szerelmet elátkozó nibelung mihez kezdett a Rajna leányaitól eltulajdonított arannyal. Ez a kapcsolat viszont önmagában nagyon is *denotatív* és *szemantikus* jellegű, míg a nyomában kialakuló *Walhalla* témával való összefüggése sokkal inkább a *konnotáció* irányába tolódik. Kézenfekvőnek tűnik tehát az előbbit *elsődleges*, míg az utóbbit *másodlagos ikonicitásnak* nevezni.

Ugyanakkor fontos lenne tisztázni, hogy pontosan milyen jellegű is ez az *ikonicitás*. Hiszen nyilvánvalóan nem minden wagneri *vezérmotívum* esetében egyértelmű a zenei anyag és az általa jelölt narratív szemantikai tartalom közötti alaki hasonlóságon alapuló kapcsolat, mint a *gyűrű*motívum esetében. Mit kezdjünk például a dárda/szerződés motívummal? A folyamatosan ereszkedő skála tekinthető akár egy hosszú, egyenes nyelű szúrófegyver *ikonikus* képének, de ehhez legalábbis élénk fantáziára van szükség, nem is beszélve a *szerződés* (*Vertrag*) aspektusáról. Ráadásul nyilvánvalóan vannak olyan motívumok, amelyek még ennél is kevésbé egyértelmű *ikonicitással* rendelkeznek, ami felveti a kérdést, vajon

*ikonicitás*-e ez egyáltalán. Nos, Peirce elmélete szerint az *ikonicitás* nem kétértékű minőség, az ebbe a csoportba tartozó jeleknek több fajtája különíthető el, aszerint, hogy mennyire erős *ikonicitás*on alapulnak.

Az *ikonicitás* erőssége természetesen a *hasonlóság* mértékétől, illetve „kiterjedésétől” függ. Az egyszerű, másolatszerű ikon, avagy *képmás* (*image*) esetében a legerősebb az *ikonicitás*, hiszen ekkor a *jelhordozó* (*representamen*) a maga teljes valójában *hasonlít* az általa jelzett *tárgyra*.<sup>154</sup> Egy élethű portré, szobor, vagy makett például kétségtelenül ebbe a kategóriába tartozik, hiszen tárgyakat annak általános fizikai jellemzőiben utánozzák. A fénykép bizonyos értelemben *index* ugyan, hiszen egy tárgyról visszaverődve a kamera lencséjébe jutó fény által kiváltott kémiai vagy elektromágneses reakciók révén jön létre, vagyis fizikai összefüggésben áll a *tárgyával*,<sup>155</sup> ám az eredeti kontextustól elváló sokszorosítása, terjesztése, akár manipulálása során egy *deindexikalizációs* folyamaton megy keresztül, aminek köszönhetően gyakorlatilag *ikonná* válik.<sup>156</sup> A zenei motívumok médiumuknál fogva legfeljebb hangokat képesek ilyen módon utánozni, például a *Siegfried erdei madár* motívuma kétségtelenül ebbe a kategóriába tartozik, de akár az *óriások* (*Riesenmotiv*, *A Rajna kincse*) nehézkes, súlyos lépteket idéző zenei anyaga kapcsán is felvethető a viszonylag erős *ikonicitás* lehetősége.

Az *ikonok* második osztálya az amerikai tudós elmélete szerint már nem általános érzékszervi kvalitásaiban utal a *jeltárgyra*, hanem azon belüli relációkat képez le saját részeinek egymáshoz viszonyulásán keresztül, Peirce ezeket *diagram*nak nevezi.<sup>157</sup> Ez a kifejezés – nem tudom véletlenül-e – gyakorlatilag teljesen megfelel a diagram köznyelvben használatos fogalmának, hiszen az pontosan olyan ábrát jelent, ami az általa ábrázolt dologban meglévő arányokat mutatja be saját részeinek egymáshoz viszonyított arányain keresztül. Például ha egy oszlopdiaagram egyik oszlopa, vagy egy kördiaagram egyik cikke kétszer akkora, mint egy másik, az nyilvánvalóan azt jelenti, hogy az ábrán általa reprezentált csoport kétszer annyi tagot számlál. Peirce-i értelemben ugyanakkor egy térkép például szintén *diagrammatikus*, hiszen a háztetők képe, vagy az egyes házak konkrét alaprajza számára nem releváns, csupán az utcák egymáshoz viszonyított helyzetét és az egyes pontok távolságát mutatja be. Ezen a példán keresztül az elsőként Szívós Mihály által tárgyalt *deikonizáció* jelensége is kiválóan szemléltethető, a googlemaps internetes szolgáltatásában

<sup>154</sup> PEIRCE, 274. vö. SZÍVÓS, 456.

<sup>155</sup> vö. PEIRCE, 5-6.

<sup>156</sup> vö. SZÍVÓS, 194-195.

<sup>157</sup> PEIRCE, 274. „[...] those which represent the relations, mainly dyadic, or so regarded, of the parts of one thing by analogous relations in their own parts, are *diagrams*.” (kiemelés Peirce-től)

például a felhasználó válogathat a műholdfelvétel és a térkép elemei között, míg az első erős *ikonicitással* rendelkező *képmása* (*image*) mondjuk egy adott város utcahálózatainak, addig az utóbbi ugyanarra utaló gyengébb *ikonicitású diagram*. Minél több a műhold által készített képről származó elemet kapcsolunk ki, annál inkább *deikonizáljuk* a *jelhordozó* és *tárgy* kapcsolatát, míg fordított esetben természetesen *reikonizációt* hajtunk végre.<sup>158</sup> Wagnernél talán *diagramnak* tekinthetnénk a már többször említett *gyűrűmotívumot*, mivel a dallamvonal általánosságban saját, önmagába visszatérő mozgása által szemlélteti az általa jelölt tárgy körszerűségét, vagy *A Rajna kincse* kezdetének hullámzó zenei anyaga, amit Wolzogen *őselem-motívumnak* (*Motiv des Urelementes*) nevez.<sup>159</sup> Ez utóbbi szintén nem tekinthető direkt hangutánzásnak, ugyanakkor saját zenei mozgása (hömpölygő akkordfelbontások a vonóskarban) révén utalhat a folyó (és talán a víz mint őselem) hullámzására.

A harmadik, és egyben leggyengébb *ikonicitással* rendelkező típus megnevezésére Peirce egy nyelvészeti, irodalomtudományi, sőt bizonyos mértékig nyelvfilozófiai közegben is igen súlyosan terhelt fogalmat választott, ugyanis a *metafora* terminust használja. Az amerikai tudós szerint a *metaforák* „a jelhordozók reprezentatív karakterét egy valami másban megfigyelhető párhuzam felmutatásán keresztül reprezentálják.”<sup>160</sup> Egy más helyen viszont Peirce a *metaforát* a *szimbólum* egyik lehetséges alapjaként tárgyalja.<sup>161</sup> Hogyan jelenik meg tehát az *ikonicitás* a *metafora* peirce-i koncepciójában? Mit jelent egy „valami másban megfigyelhető párhuzam felmutatása”? Az *ikonicitás* erősségének csökkenése miatt kézenfekvő, hogy a *deikonizáció* folyamatának a *diagramtól* való továbbvezetésével juthatunk el a *metafora* fogalmáig. A *metafora* esetében a *deikonizáció* olyan erős, hogy már alapvetően nem is a *jelhordozónak* a *tárgyhoz* való hasonlósága képezi a szignifikáció alapját, hanem a *metafora* tulajdonképpen egy második *jelviszonyt* konstruál, amely az elsővel *ikonikus* alapon párhuzamba állítható. Például ha az asztal, szék vagy hegy „lábáról” beszélünk, azzal azt fejezzük ki, hogy ezen élettelen tárgyak vagy természeti képződmények alsó része hasonló funkciót lát el egyes élőlények azon testrészeihez, amivel a földön állnak, és amire a testük további részeinek súlya nehezedik.<sup>162</sup> A párhuzam azonban csak ebben az egy aspektusban érvényes, hiszen az emberek, vagy állatok lábai általában helyváltoztatásra is szolgálnak, míg a bútorok vagy a hegyek azonos névvel illetett részei nem töltenek be ilyen funkciót. A

<sup>158</sup> vö. SZÍVÓS 429, ill. 460.

<sup>159</sup> WOLZOGEN, 18.

<sup>160</sup> PEIRCE, 274. „[...] those which represent the representative character of a representamen by representing a parallelism in something else, are *metaphors*.” (kiemelés Peirce-től)

<sup>161</sup> PEIRCE, 264.

<sup>162</sup> Id. SZÍVÓS, 457.

peirce-i *metafora* tehát két *jeltárgy* hasonlóságának összesűritése egyetlen *jelhordozó*ban, másképpen fogalmazva egy ikonicitás *átvitel*e (a *μεταφορά* szó eredetileg ezt jelenti ógörögül) egyik *jeltárgyról* a másikra.

Ez nem kizárólag nyelvi környezetben valósulhat meg, például a térkép példáját továbbgondolva mondjuk egy város tömegközlekedésének vonalhálózati térképe a *diagramnál* erősebben *deikonizálódott*, hiszen már nem csupán nem másolatszerű képe a *tárgyának*, de jobbra a vonalak valós térbeli elhelyezkedését sem veszi figyelembe és a távolságok leképezése sem következetes. Az egyetlen aspektus, amiben például egy metrótérkép a tényleges hálózattal megegyező struktúrát mutat, az a vonalak és a rajtuk található megállók száma, valamint az, hogy mely vonalak hányszor és mely pontokon keresztezik egymást. Az egymást metsző színes vonalak ebben az egyetlen aspektusban merítik saját *ikonicitásukat* a tárgyukhoz való hasonlatosságból, s ez a hasonlatosság kerül az *interpretáns* számára átvitelre a tényleges hálózat egy adott kontextusban releváns tulajdonságára (vagyis a *jelértelmező* innen tudja meg, hol kell átszállnia, ha A-ból B-be akar eljutni).

Ezek után valószínűleg nem okozok nagy meglepetést, ha kijelentem, hogy véleményem szerint a legtöbb wagneri *Leitmotiv* szemiotikai értelemben *metaforikus* jellegű. Az *elsődleges ikonicitás* területén is számos példát lehet hozni olyan motívumokról, melyek sem nem közvetlen hangutánzók, sem nem valamilyen általános, strukturális izomorfizmus révén utalnak a velük asszociálható tárgyakra. Egy igen gyakran előkerülő és karakterisztikus zenei anyag például a *ködsisak*, a *Tarnhelm* hangzó megfelelőjeként számon tartott motívum. A történetben fontos szerephez jutó tárgyat Mime készíti *A Rajna kincse* harmadik képének elején, ám a zsarnok Alberich rögtön elragadja tőle a varázserejű tárgyat, melyet a kovácsmester további kíntására használ. A sisak ugyanis lehetővé teszi viselőjének, hogy bármilyen formát felvegyen, vagy akár hogy láthatatlanná váljon. Alberich nem sokáig játszadoxhat azonban vele, mivel a tárgy hamarosan a vesztét okozza, amikor eldicsekszik vele a Nibelheimba hátsó szándékotól nem mentesen alászálló Wotannak és Logénak, akik ráveszik, hogy változzon apró varanggyá, majd ebben a formájában foglyul ejtik, és az életéért cserébe mindenét elrabolják, magát a sisakot és a gyűrűt is beleértve. Wotan sem használhatja azonban ki a *Tarnhelm*ben rejlő lehetőségeket, mivel a szerződés értelmében az Alberichtől elrabolt kincset tovább kell adnia az óriásoknak, így a sisak is a két testvér birtokába kerül. Miután pedig Fafner megöli Fasoltot, a *Tarnhelm* segítségével sárkánnyá változik, úgy őrzi a kincsét, amíg Siegfried őt nem küldi a másvilágra. A tetralógia utolsó

darabjában aztán a sárkányölő hős használja a mágikus sisakot, például arra, hogy elfeledett szerelme, Brünnhilde kezét Gunther számára megszerezze. A tárgy tehát a történetben szorosan kapcsolódik egy cselekvéshez, az *alakváltás* aktusához, a hozzá kapcsolódó zenei motívum pedig egy meglehetősen érdekes akkordfűzéseket tartalmazó harmóniasor (8. kottapélda).



8. kottapélda - *Tarnhelm* motívum<sup>163</sup>

Előbb két tercron moll hármashangzat oda-vissza váltakozását halljuk (a példában *gisz* és *e-moll*), majd a motívum végén mintha az utóbbi dominánsára érkeznénk, ám a záróakkord voltaképpen nem is hármashangzat, mivel hiányzik belőle a terc, így csupán egy üres kvintet hallunk (a példában *h-fisz*). Ebből az következik, hogy hallgatóként nem tudjuk eldönteni, vajon dúr vagy moll-e a hangzat, amire a motívum megérkezik, és egyáltalán, azt sem nagyon halljuk, vajon milyen funkciókat töltenek be az egyes akkordok, nem igazán érthető, hogy melyik akkord tonika, melyik domináns, esetleg szubdomináns. Az akkordváltások rendkívül karakterisztikusak, amire a hangszerelés (szinte mindig rézfűvők játsszák) is rásegít, ami igen jellegzetes, még csekély zenei képzettséggel is könnyen felismerhető zenei anyagot eredményez, a harmóniamenet iránya viszont feloldhatatlanul ambivalens. Első hallásra alighanem azt is lehetetlen megjósolni, hogy a két tercron akkord oda-vissza hintázása után milyen irányba mozdul a zene, amikor pedig ez megtörténik, a hallgató ott áll magára hagyva egy hangzással, amiről sem azt nem tudja eldönteni, hogy dúr vagy moll, sem azt, hogy vajon domináns vagy tonika. A varázssisak, ami lehetővé teszi, hogy az őt birtokló hős *valami mássá* változzon, *elfedje* valódi identitását, egy olyan motívumot kap, amiben az akkordok identitása és tulajdonképp a hangnem is teljesen bizonytalan. Bár Wagner zenéjére általánosan jellemző a harmóniai többértelműség, azonban az, hogy egy ennyire feltűnő motívum ilyen mértékig enigmatikus legyen, még nála is

<sup>163</sup> <https://pjb.com.au/mus/wagner/d18.jpg> (2018.09.10.)

különleges hatást kelt. Véleményem szerint ez tökéletes *zenei metaforája* a történetben a hősök identitásának elmosódását elősegítő ködsisaknak.

Ehhez hasonlóan akár a *szerződés (Vertrag)* motívum folyamatosan ereszkedő skáláját is értelmezhetjük metaforaként, a kérlelhetetlenül lefelé tartó dallam utalhat akár a kontraktus kényszerítő erejére, akár az istenek belőle egyenesen következő bukására. A már szintén említett *kard* motívum (*Schwert*, ld. 1. kottapélda) szemantikai tartalma szinte mindig trombitán felhangzó, katonai jeladást idéző formájának köszönhetően egyrészt – amint arra Raymond Monelle felhívta a figyelmet –<sup>164</sup> egy az európai műzenében elterjedt klasszikus *toposzon* alapul, ami közvetlen ikonikus kapcsolatban áll a háborúban évszázadokon át használatos trombitajelekkel. Másrészt pedig metaforikus módon ennek a háborús toposznak a megidézésével utal nem csak a fegyverre (kard) hanem az azt forgató harcosra (Siegfried) is. A képmásszerű, hangutánzó ikonicitáson alapuló *toposz* tehát Wagner művében erősen *deikonizálódik* és metaforává alakul. Az *elsődleges ikonicitás* területén tehát az *ikonikus relációk* mindhárom Peirce által leírt formája megtalálható, a mű egységes struktúráját megteremtő poétikai eszközök azonban erős *deikonizáló* tendenciákat eredményeznek, aminek következtében a legfontosabb szerep a metaforának jut már ezen a szinten is.

A *másodlagos ikonicitás* esetében pedig a *metaforizáció* jelenléte több is, mint magától értődő, hiszen pontosan úgy működik, hogy a *jelhordozóként* szolgáló zenei motívumok hasonlósága a *jeltárgyak* egy bizonyos aspektusban vett hasonlóságát mutatja fel, például Alberich és Wotan egyaránt a szerelmet/szeretetet (*Liebe*) és ezáltal a természetes rendet tagadják meg a hatalom kedvéért a gyűrű, illetve a Walhalla létrehozásával. Az értelmezés maga természetesen távolról sem szükségszerű, számos más módon is interpretálható akár *A nibelung gyűrűje*, akár a szerző bármely egyéb alkotása. A motívumok kapcsolata azonban például ebben a konkrét esetben olyannyira szembeötlő, hogy valamilyen módon minden koherens olvasatban magyarázatot kell találni rá. Ez a magyarázat sokféle lehet – ami teljesen megszokott olyan régi és gazdag értelmezési hagyománnyal rendelkező műalkotások esetében, mint például a *Ring* – az alapjául szolgáló szemiotikai művelet azonban minden esetben egy és ugyanaz: a különböző narratív szemantikai tartalmakhoz kapcsolódó jelhordozók egymásra utaló hasonlósága metaforikus ikonicitás révén implikálja maguknak a tartalmaknak a bizonyos szempontból való azonosságát. Az értelmező által ennek

---

<sup>164</sup> MONELLE, Raymond, *Topic and Leitmotiv*, = Uő, *The Sense of Music – Semiotic Essays*, Princeton-Oxford, Princeton University Press, 2000, 41-80. 42.

az azonosságnak tulajdonított minőség pedig konzekvenciákkal jár az *egész mű* értelmezésére vonatkozóan.

De pontosan hogyan is jönnek létre ezek az értelmezések? Hogyan segítik elő a *vezérmotívumok* szemiotikai jellemzői a művek egészének egységes történetként és jelentésteli struktúraként való megértését az elbeszélés folyamatában? Hogyan lesz az egymásra épülő ikonicitásokból történetmesélésre alkalmas jelrendszer, az általuk denotált és konnotált tartalmakból szemantikai mélystruktúra és hogyan jelenik meg mindez a narrációban, a befogadó által követhető és megérthető formában?

### 3.2 A *Leitmotiv* mint struktúra – szintagmatizáció és paradigmatisáció

Akár Wagner műveiről legyen szó, akár bármely más alkotásról, a befogadásnak természetesen nincs értelme befogadó, a megértésnek megértő nélkül. Ebben az értelemben viszont a *jelentés* (akár narratív, akár bármilyen más jellegű) nem lehet kizárólagosan a *tárgyban magában*, hanem szükségszerűen a *tárgy* és a *befogadó* közötti *interakció* eredményeképpen jön létre. Hogyan érthetjük tehát meg ezek után, miként járulnak hozzá a *vezérmotívumok* a narratív jelentés geneziséhez? A válasz kézenfekvőnek tűnik, ám ugyanakkor ingoványos talajra visz: vonjuk be a modellbe a *befogadót*.

Ez a váltás a *poiészis*ről az *aiszthészis* területére egyfelől elkerülhetetlen, másfelől azonban muszáj észrevennünk, hogy „a” *befogadó* mint olyan, legalább annyira kétséges kategória, mint az önmagában vett *mű* fogalma. Hiszen befogadóból rengeteg van, elméletileg a számuk végtelen, akárcsak az általuk létrehozott lehetséges értelmezéseké, még akkor is, ha elvben ezek egy részét minősíthetjük inadekvátnak.<sup>165</sup> Hogyan tudjuk tehát vizsgálni a jelentés keletkezésének módját, és különösen egy bizonyos poétikai eszköz abban betöltött szerepét, ha maga a jelentés végtelen sokféle lehet aszerint, hogy az adott befogadó, akinél megjelenik, milyen kompetenciákkal és preszuppozíciókkal rendelkezik?

---

<sup>165</sup> Umberto Eco példájával élve, ha például egy Hasfelmetsző Jack-hez hasonló sorozatgyilkos azt állítaná (amihez hasonlóra egyébként valóban volt példa), hogy rémtetteinek elkövetésére az Újszövetség olvasása sarkallta, alighanem minden racionálisnak tekintett befogadó tiltakozna az ellen, hogy értelmezését az Evangéliumok helyes olvasataként fogadjuk el. Tehát a felismerés, hogy a szövegeknek nincs egyetlen helyes olvasata, nem ekvivalens azzal az állítással, hogy minden értelmezésük helyes.  
ld. ECO, Umberto, *Az értelmezés határai*, (Nádor Zsófia ford.) Budapest, Európa, 2013. 80.

Erre a problémára két lehetséges válasz adható, egy praktikus, és egy teoretikus. A *praktikus* rámutat, hogy az egyes befogadók között nem csupán különbségek, de hasonlóságok is vannak, amelyek legalább akkora, sőt többnyire nagyobb szerepet játszanak az egyes befogadók számára létrejövő jelentéstartalmak megkonstruálásában, mint az egyéni képességek és motivációk. Valójában legalább akkora naivitás lenne azt feltételezni, hogy a jelentés kizárólag az egyes befogadó és a mű interakciója révén jön létre, mint azt, hogy magában a szövegben objektív módon hozzáférhető. A szöveg ugyan elvileg sem létezhet önmagában, olvasó nélkül, ám a gyakorlatban legalább ennyire igaz, hogy egyes olvasó sem létezik magában, más olvasók nélkül. A befogadók valójában minden befogadásban „értelmező közösségekhez” csatlakoznak,<sup>166</sup> ideológiák, interszubjektív értékstruktúrák,<sup>167</sup> kánonok és értelmezési hagyományok irányítják, vagy befolyásolják őket a jelentés utáni kutatásban.<sup>168</sup> Egy olyan hosszú, folyamatos és kiterjedt értelmezési hagyománnyal rendelkező életmű esetében, mint Wagneré, feltétlenül számíthatunk tehát rá, hogy találunk olyan invariáns tartalmakat az egyes befogadók számára adott jelentések között, amik egy adott közösségen és hagyományon belül legalábbis interszubjektíven hozzátartoznak az adott műhöz, jelenethez, vagy motívumhoz. Ezeknek a jelentéseknek az alapjait, a keletkezésük szemiotikai feltételeit pedig feltétlenül vizsgálhatjuk, hiszen megbízható módon újra és újra megképződnek az adott interpretációs hagyomány talaján álló befogadók számára.

A *teoretikus* válasz viszont azt emelné ki, hogy noha az egyes befogadói aktusok eredményei aktualizált jelentés szempontjából eltérhetnek (és gyakran el is térnek) egymástól, ez azonban nem zárja ki, hogy a jelentésképződésnek lehetnének olyan általános szemiotikai feltételei, amelyek valamennyi megértő aktus számára adottként jelentkeznek. Vagyis az egyes befogadók által végrehajtott *megértő aktusokban* nem csupán akkor van valami közös, ha az adott befogadók részben vagy egészben hasonló háttértudással, értékekkel, azonos interpretációs hagyomány felől közelítenek a műhöz, hanem a mű bizonyos műveletek elvégzésére szükségszerűen rákényszeríti a befogadót, amennyiben az valamilyen módon értelmet keres benne. Ezek a műveletek természetesen a befogadók tudásában, értelmi és érzelmi intelligenciájában, értékeiben, előítéleteiben stb. rejlő változók függvényében rendkívül széles skálán szóródó eredményekkel járhatnak, ugyanakkor a legkülönbözőbb befogadók egyaránt elvégzik őket egymással párhuzamosan, hogy a saját maguk számára

<sup>166</sup> FISH, Stanley, *Interpretive Communities*, = RIVKIN, Julie, RYAN, Michael (szerk.), *Literary theory – An Anthology*, Second edition. Maiden, MA–Carlton–Oxford, Blackwell Publishing, 2004, 217-221. 219.

<sup>167</sup> EAGLETON, Terry, *Introduction – What is Literature?*, = Uő, *Literary Theory – an Introduction*, Second Edition, Blackwell Publishing, 1996, 1-15.13.

<sup>168</sup> vö. SZEGEDY-MASZÁK Mihály, *Irodalmi kánonok*, Debrecen, Csokonai, 1998. 7.



jelentéssel ruházzák fel az adott művet. Ebből viszont az következik, hogy elméletben mégiscsak megkonstruálható a *befogadó* egyfajta általános képe, aki/ami azonban nem a ténylegesen létező befogadók tulajdonságainak valamiféle „átlagaként” jön létre, hanem egy olyan absztrakt, általános „szerep”, ami a művel való kölcsönhatásban osztódik minden egyes befogadóra, s aminek minden tényleges befogadó a maga módján tesz eleget.

Ez a „szerep” nagyon hasonló ahhoz, amit a német irodalomtudós, Wolfgang Iser „implicit olvasónak” nevez, és amit ugyanő az olvasónak az irodalmi művön belül a szöveg által kijelölt pozíciójaként, vagy a szöveg által ráosztott szerepeként határoz meg.<sup>169</sup> A mű és a befogadó kölcsönhatásában ugyanis logikus módon az utóbbihoz hasonlóan az előbbi sem *tabula rasa*. Ahogy előzetes ismeretei, értékválasztásai stb. révén a *befogadó* elvárásokkal közelít a *szöveghez*, úgy a *szövegben* is kódolva vannak bizonyos elvárások a *befogadó* irányába. Az én olvasatomban ez az elváráshalmaz tulajdonképpen nem más, mint interpretatív cselekvések egy meghatározott sorozatának elvégzésére való felszólítás a *mű* részéről az *olvasó/befogadó* felé. Érdekes módon ezeknek az instrukcióknak a befogadó általi végrehajtása szemiotikai értelemben gyakorlatilag pontosan megegyezik a jelviszonyok Peirce által *interpretáns*nak nevezett funkciójával. Hiszen szemiotikai szempontból nézve az *implicit olvasó* éppúgy a *jelviszonyként* felfogott *olvasás* egyik strukturális aspektusa, ahogy a peirce-i interpretáns fogalma is. Vagyis, ha azt akarjuk megérteni, milyen módon járulnak hozzá a wagneri *vezérmotívumok* a művek narratív jelentésképződéséhez, akkor azt kell rekonstruálnunk, milyen szerepet játszanak a német mester műveivel kapcsolatos jelfolyamatokban megjelenő *interpretánsok* megalapozásában és tevékenységük meghatározásában. A wagneri szignifikáció egy ilyen megalapozott, költői metaforák helyett a lehetőségekhez mérten precíz tudományos terminológiára épülő leírását pedig a siker esélyével vethetjük össze a „wagneriánus regényekben”, vagy a 20. századi elbeszélő próza „irodalmi *Leitmotiv*-technikát” alkalmazó szövegeiben megfigyelhető gyakorlattal, s ez alapján tisztázható, vajon ezek valóban hasonlóké Wagner „zenedramáinak” történetmesélési módszeréhez.

Az *interpretánsok* elmélete meglehetősen fontos része Peirce szemiotikai munkásságának, ám az amerikai tudós maga sosem törekedett narratív elmélet kidolgozására, így aztán fogalmainak átfordítása egy az elbeszéléstről, mint speciális jelfolyamatról szóló szemiotikai megközelítésbe komoly reflexiós munkát igényel. Célszerű ezzel együtt a már

---

<sup>169</sup> Id. ISER, Wolfgang, *Der implizite Leser, Kommunikationsformen des Romans von Bunyan bis Beckett*, München, Wilhelm Fink Verlag, 1994. 8-9.

létező narratív szemiotikai elméleteket is megvizsgálni, vajon a peirciánus terminológia elemei mennyire feleltethetők meg az általuk használt fogalmaknak, illetve mennyiben képesek ezen megközelítések gazdagítására, kiegészítésére, pontosítására. A talán legfontosabb egységes fogalmi kerettel rendelkező szemiotikai elbeszéléselemélet első pillantásra nem is eshetne távolabb a peirciánus szemiotikától, hiszen javarészt a francia strukturalizmus és az orosz formalizmus elméletein alapul, és maga is a francia iskolához tartozik, noha kidolgozója eredetileg az Orosz Cári Birodalom területén született litván származású tudós, Algirdas Julien (Julius) Greimas. Greimas több művében is vizsgálta a narratív jelentésképződés problematikáját, melyről egy meglehetősen bonyolult és egyedi elemző nyelvezetet alkalmazó, ám rendkívül logikus és sok aspektusban igen megvilágító erejű elméletet dolgozott ki.<sup>170</sup> Mindenekelőtt a litván származású tudós a *jelentésről* általában úgy vélte, hogy minden esetben *bináris oppozíciók* meghatározott rendszerében gondolható el, melyet *szemiotikai négyszögnek* (*carré sémiotique*) nevezett el. Ennek az absztrakt mátrixnak a négy csúcsában egymással különböző típusú viszonyokban álló *jelentetteket* (*signifié*) találunk, míg az oldalak és az átlók a közöttük lévő relációk típusait jelenítik meg. Ezek a relációk háromfélék lehetnek, a *diszjunkció* két, a *konjunkció* egyféleképpen valósulhat meg. Greimeas szerint az  $S_1$  és a  $\sim S_1$  (illetve az  $S_2$  és a  $\sim S_2$ ) között *kontradikció* (*contradiction*) áll fenn, míg az  $S_1$  és  $S_2$  (illetve a  $\sim S_1$  és a  $\sim S_2$ ) között *szembenálláson* (*contrariété*) alapuló oppozíciót azonosít. Ezzel szemben a  $\sim S_1 - S_2$  (valamint természetesen az  $\sim S_2 - S_1$ ) viszony *egyszerű implikációnak* (*implication simple*) tekinthető *konjunkció*.<sup>171</sup> Eszerint bármely jelentés egy hasonló mátrixban gondolható el, minden egyes jel, akár egy narratív folyamat része, akár nem, voltaképpen akkor tesz szert szemantikai tartalomra, mihelyt meg tudjuk mondani, hogy egy adott kontextusban egy *szemiotikai négyzet* mely csúcsában található, és mik állnak vele átellenben.

Természetesen az ily módon megalapozott jelentések Greimas szerint akkor válnak *narratív jelentéssé*, ha valamilyen módon nyelvi formát öltenek, majd sorba rendeződnek. A sorba rendezett *lexémák értékekkel* ruházkodnak fel, s voltaképpen ezeknek az *értékeknek* a

<sup>170</sup> Id. GREIMAS, A. J., *Maupassant: la sémiotique du texte, exercices pratiques*, Paris, Éditions du Seuil, 1975. valamint GREIMAS, A. J., *Du Sens*, Paris, Éditions du Seuil, 1983.

továbbá GREIMAS, A. J., COURTÈS, Joseph, *Sémiotique, Dictionnaire raisonné de la théorie du langage*, Paris, Hachette, 1979.

A teljes elmélet részletes ismertetésétől terjedelmi okokból kénytelen vagyok eltekinteni, csupán a számomra közvetlenül releváns elemeit idézem a dolgozatban. A műveket teljes egészében sajnos csak angolul tudtam beszerezni, így a hivatkozásokban ezekre a kiadásokra támaszkodom.

<sup>171</sup> GREIMAS, A.J. *On Meaning*, (Paul J. Perron trans.) *Selected Writings in Semiotic Theory*, London, Pinter Publishers, 1987. 49.

*szintagmatikus elrendeződését* nevezhetjük *narrativizációnak*,<sup>172</sup> vagyis így jön létre a *történet*, valamint az *elbeszélés*, amelyet azonban többszintű struktúraként foghatunk fel, s aminek megértése ily módon több különböző *művelet* elvégzését igényli a befogadótól. A korábban bevezetett fogalmakra lefordítva tehát minden narratíva többféle *implicit olvasó* jelenlétét posztulálja, avagy a narratív szemiózisban többféle *interpretáns* játszik szerepet. Érdekes módon a litván származású kutató egészen pontosan három különböző, egymásra épülő struktúrát különböztet meg, ugyanúgy, ahogy Peirce is háromféle *interpretáns*ról beszél. Véleményem szerint tehát a narratív megértéshez a Greimas által feltárt három *struktúra* szintjének észlelése és megértése vezet, melyekhez háromféle szintű implicit olvasó közreműködése szükséges, amelyek szemiotikai értelemben megfelelnek Peirce három *interpretáns*ának. A wagneri *Leitmotiv* narratív jelentésképző kapacitása szintén ezeken a szemiotikai feltételeken nyugszik, s ezek működésmódja alapján vethető össze egyes irodalmi elbeszélő szövegekkel.

Bár az imént feltételezett szintek és struktúrák logikai értelemben éppen fordított módon épülnek egymásra, elemző leírásukban mégis úgy vélem célszerű a befogadó általi megtapasztalásuk és megértésük irányát követni. Ebben a közelítésben tehát az *első struktúra* a Greimas által *manifesztációnak* nevezett szintet képviseli. Ezen a szinten szerveződnek meg a *jelölők* és rendeződnek elbeszélő szöveggé,<sup>173</sup> a befogadó tehát először ezzel a szinttel találkozik, mely találkozás nagyjából Peirce *közvetlen interpretáns* (*immediate interpretant*) fogalmának feleltethető meg. Ez az értelmezési funkció az amerikai tudós szerint „magában a jelben kerül jelzésre, vagy reprezentálásra”,<sup>174</sup> tehát az *értelmező* részéről nem igényel további műveletet a puszta észlelésen kívül. Így aztán az ehhez a szinthez tartozó befogadót *nulladik szintű implicit olvasónak* nevezem, mivel ezen a szinten mindössze a puszta jelenlétére van szükség, ami által kapcsolatba lép az elbeszélő artefaktum *jelölőivel*, egyéb interpretatív cselekvést azonban nem kell végrehajtania.

Valamik jelölökként, potenciálisan jelentésteli egységekként jelennek meg számunkra, ám még nem vagyunk képesek őket a történet jelentésrendszerébe illeszteni. Noha ezen a szinten is tulajdoníthatunk nekik valamilyen körülhatárolt jelentést, ám ez semmiképp sem azonos a narratív jelentéssel, csupán magukról a jelölőkről alkotott általános tudásból, vagy közvetlen benyomásból fakad. Megértjük például egy regény szavait, a mondatok propozicionális tartalmát, sőt képesek vagyunk a narratív megnyilatkozásokat hordozó

<sup>172</sup> vö. Uo. 75. ill. 90.

<sup>173</sup> Uo. 48. ill. 61.

<sup>174</sup> „[...] *Immediate Interpretant*, i.e., the Interpretant represented or signified in the Sign [...]” PEIRCE, 482.

*lexémák* azonosítására is, ám a hozzájuk kapcsolódó *értékeket* (ld. fent) nem tudjuk rendszerbe foglalni és nem látjuk át, hogyan működnek a narrativitást megalapozó transzformációk. Röviden, nem tudjuk, hogyan lesz a nyelvi (vagy bármely más médiumú) megnyilatkozásokból *narratív megnyilatkozás*, illetve a nyelvi (vagy esetünkben például zenei) jelentésből *narratív jelentés*.

Wagner művei esetében például ezen a szinten különülnek el az egyes motívumok és jelennek meg a befogadó előtt önálló egységekként, illetve kerülnek egy összefüggésbe az általuk jelölt szcenikai tartalommal. Ebbe a kapcsolatba azonban még nem, vagy legalábbis alig épül be a fent említett *ikonicitás*. Gyakorlatilag csak a *képmásszerű ikonok* (*images*, például az *erdei madár* motívuma, vagy *Nibelheim* kovácsainak kalapálása) működnek ezen a szinten, mivel jelentésük *közvetlenül* kapcsolódik a *jelölők* fizikai manifesztációjához. A bonyolultabb, metaforikus kapcsolatok megértése viszont – mivel azok deikonizációja magasabb fokú – már olyan következtetési műveleteket igényel, amelyek a *közvetlen interpretáns* fogalmának nem részei. Ez a szint tehát a zenekari dallam, az énekelt melódia és szöveg, illetve a színpadon lezajló akciók *szintagmatikus sorozatának* pusztá érzékeléséből, illetve az egyes elemek önálló jelkarakterének megalapozásából áll.

Ennek a *szintagmatikus sornak* az *elbeszélésként* való megértése érdekében azonban tovább kell lépünk a következő szintekre. E második szintet nevezi Greimas *felszíni struktúrájának*, ami a jelentésteli struktúrák diszkurzív keretben történő megjelenítését jelenti.<sup>175</sup> Ez a *narratív nyelvtan* szintje, vagyis itt kapcsolódik össze a szemantikai egységek elementáris morfológiája valamiféle fundamentális szintaxissal.<sup>176</sup> Itt válnak a manifesztáció szintjének megnyilatkozásai *narratív megnyilatkozássá*, mégpedig azáltal, hogy két *aktáns* valamilyen módon relációba kerül egymással, vagyis *narratív akció* jön létre azáltal, hogy az *aktánsok* bizonyos *funkciókat* töltenek be.<sup>177</sup> Ezen a szinten már nem csupán a diszkurzív szint *aktorait* érzékeljük, hanem képesek vagyunk megérteni a narratív *aktánsként* betöltött szerepüket egy adott kontextusban. Például nem csupán Wotant, a színpadi alakot látjuk, hanem képesek vagyunk megérteni a szerepét bizonyos történetekben, *szubjektumként* azonosítani, aki vágyik az akár a Walhalla, akár a gyűrű által (*objektum*) megtestesített hatalomra, vagy éppen *adományozóként*, aki a *Nothungot* küldi Siegmundnak, esetleg *ellenfélként*, amikor Siegfried útját próbálja állni a Walkür-szikla felé vezető úton.<sup>178</sup> Ezen a

---

<sup>175</sup> GREIMAS, *On Meaning*, 61.

<sup>176</sup> Uo.

<sup>177</sup> Uo. 76, ill. 82.

<sup>178</sup> Uo. 110.

szinten tehát a *diszkurzív realizáció* mögé kezdünk látni, felfedezünk egy sor invariáns elemet a történetben, amik révén rekonstruálhatjuk a narratív jelek alapvető szintaxisát és megérthetjük, mi hogyan történik.

Ez természetesen a korábbiakkal ellentétben nagyon is igényel értelmező műveleteket a befogadó részéről, így az ehhez a szinthez tartozó befogadót *első szintű implicit olvasónak* nevezem. Ez körülbelül pontosan megfeleltethető Peirce *dinamikus interpretánsának* (*dynamical interpretant*), ami „a jel által az elmére ténylegesen gyakorolt hatást” jelenti.<sup>179</sup> Ebben az esetben tehát már van mediáció a *jel* és az *értelmező* között, az utóbbi reagál az előbbire, egy következtetési művelet eredményeképpen *gondolatok* jönnek létre. Az *első szintű implicit olvasó* tehát a wagneri *Leitmotiv*-ok esetében már nem csupán potenciálisan jelentésteliként érzékeli az egyes zenekari motívumokat, hanem képes az egyes zenei anyagok narratív szintaktikai funkciójának felismerésére. Nem csupán az egyes lexémákat látja tehát, hanem azokat egy összefüggésbe helyezi saját ismétlődéseikkel. A zenei motívumokból önálló jelentéssel bíró narratív egységeket, *szémákat* alkot, és képes észlelni, hogyan bukkannak fel ezek különböző formákban újra és újra a *szintagmatikus* sorban, olyan szemiotikai szerveződéseket hozva létre, amik a történet egységes olvashatóságát megalapozzák (Greimas ezeket *izotópiáknak* nevezi).<sup>180</sup> Másképpen fogalmazva nem csupán a színpadon megjelenő *aktorokat* ruházza fel *aktánsi* szerepekkel adott kontextusokban, hanem bizonyos értelemben a zenei anyagokkal is ugyanezt teszi, mivel nem csupán észleli őket, hanem a vonatkozó szituációkban betöltött funkciójukra nézve is következtetéseket von le. A zeneszerző maga írta egy kései elméleti szövegében (jóval az *Opera és dráma* után), hogy műveiben a színpadi történések „a zene láthatóvá vált tetteiként” (*ersichtlich gewordene Thaten der Musik*) foghatók fel.<sup>181</sup>

Ez azzal is együtt jár, hogy már nem csupán az egymás után következő motívumok *szintagmatikus sorozatát* érzékeljük, hanem *paradigmákat* fedezünk fel az ismétlődő zenei motívumoknak köszönhetően. Például a már említett *lemondás* motívum (*Entsagung*), ami a *Ringben* újra és újra különböző kontextusokban kerül elő, Woglinde szólamában *A Rajna kincse* első képében (ld. 6. kottapélda), Siegmundnál *A Walkür* első felvonásában (ld. 7.

<sup>179</sup> „[...] Dynamic Interpretant, or effect actually produced on the mind by the Sign [...]” PEIRCE, 482.

<sup>180</sup> GREIMAS, *On Meaning*, 64.

<sup>181</sup> WAGNER, Richard, *Über die Benennung 'Musikdrama'* Musikalisches Wochenblatt, 1872. nov. 8. <http://users.utu.fi/hansalmi/texts/benennun.html> (2015.11.04.) (a német idézet az eredeti helyesírásnak megfelelően közölve)

Vagyis ismételtén úgy fest, Wagner felfogása idősebb korára némileg módosult az *Opera és dráma* lapjain lefektetett elméletéhez képest.

*kottapélda*), sőt Wotan is felidézi ugyanezen darab harmadik felvonásában, amikor megfosztja lányát, Brünnhildét a halhatatlanságától.

Bár a drámai szituációk különböznek, a zenei anyag megegyezik és ezt egészen biztosan nem tekinthetjük pusztá véletlennek. Bármilyen konkrét interpretációt találunk is a szóban forgó motívumnak, bármilyen szemantikai tartalommal ruházzuk fel gondolatban, valamilyen módon kódolva van a szövegben, hogy amennyiben észleljük a zenei anyag visszatérését, annak valamilyen módon jelentést tulajdonítsunk. Az *első szintű implicit olvasó* tehát annyiban valóban megfelel a *dinamikus interpretáns* fogalmának, hogy az azonosság (illetve a *hasonlóság*) pusztá észlelésén túl ilyen vagy olyan következtetést von le belőle. Ezek a következtetések, akárcsak a belőlük fakadó interpretációk elvben akár befogadónként, sőt befogadási alkalmanként is különbözők lehetnek, az azonban biztosnak látszik, hogy a motívumismétlődések jelentésgeneráló szerepének felismerése olyan *interpretatív cselekvés*, amelyet a mű valamilyen módon igényel a befogadótól. A befogadó persze dönthet úgy, hogy az értelmezői munka oroszlánrészét magának megspórolva előre elolvas egy vagy több részletes ismertetőt, vagy akár átnéz egy „hivatásos” elemző által készített motívumtáblázatot, és a már ily módon előre megismert jelentéseket keresi a befogadás folyamatában, ám az értelmező cselekvés ettől még feltétlenül lezajlik minden ilyen esetben is, legfeljebb közvetett módon.

Elvileg az is lehetséges, hogy egy adott befogadó teljesen visszautasítja a befogadás ezen szintjét, sem a fontos motívumoknak nem olvas utána, sem az előadás közben nem figyel az ismétlődésekre és próbál következtetéseket levonni a velük párhuzamosan zajló cselekményes szituációkra vonatkozóan, csupán négy órán keresztül elmerül a hangok áradatában, sem a szöveg, sem a cselekmény nem érdekli. Ebben az esetben nyilvánvalóan nem tesz eleget az imént taglalt, a mű által rárótt értelmezői kötelezettségének. Ez vajon azt jelenti, hogy egy ilyen befogadó hibás attitűddel közelít Wagnerhez, s ily módon a műélvezete, az általa tapasztalt befogadói élmény hiányos és/vagy inadekvát lesz? Vagy épp ellenkezőleg, fenti állításommal szemben a mű mégsem lép fel bizonyos értelmező aktusok elvégzésének igényével a befogadó felé, tehát a különböző *interpretánsokról* és *implicit olvasókról* szóló elmélet pusztá teoretikus túlinterpretáció? Véleményem szerint egyik sem, ugyanis a szövegnek a befogadó irányában megfogalmazott, az iseri *implicit olvasó* fogalmában összegzett értelmezésigénye nem abszolút igény, hanem bizonyos feltételek fennállása esetén születik meg. Ez a feltétel Wagner színpadi művei esetében az, hogy narratív alkotásként tekintünk rájuk, olyan műként, amely történetet mesél el, mégpedig

olyan intermediális módon, hogy a történetmesélésben valamilyen formában a zenei dimenzió is szerepet játszik. Az előbb említett hipotetikus befogadó, aki csupán a wagneri dallam és harmóniavilág végtelennek tetsző óceánján vágyik sodródni, tehát alapvetően nem az egyes interpretatív cselekvéseket tagadja meg, hanem magát a *narratív jelentést* mint olyat utasítja el teljes egészében Wagner művei kapcsán. Ily módon azonban vele szemben az említett igények egyáltalán meg sem fogalmazódnak. Ebben az esetben viszont az illetőnek bizonyosan le kell mondania a *Leitmotiv* fogalmáról, hiszen annak mind a tudományos, mind a köznyelvi használat kontextusában csakis akkor van bármiféle értelme, ha elfogadjuk a zene heteroreferencialitásra való képességét.

Amennyiben viszont a befogadó úgy dönt, hogy történetmesélő alkotásként tekint Wagner zenés színpadi műveire, és ennek megfelelően narratív jelentés után kutat bennük, akkor szükségszerűen szembesül a különböző interpretánsok és implicit olvasók által kijelölt feladatokkal, melyeknek valamilyen formában értelmezőként eleget kell tennie. A *lemondás*-motívumra visszatérve, a zenei anyag fő szemantikai potenciálja abban áll, hogy a történet *szintagmatikus* kibomlása során megjelenő egyes epizódokat *paradigmákba* rendezi. Míg a *nulladik szintű implicit olvasó* csupán az egyes narratív jelhordozói potenciállal rendelkező zenei motívumok és az egymás után következő színen megjelenített történetek egymással párhuzamos szintagmáit érzékelte, addig az *első szintű implicit olvasó* az *első szintű paradigmatisáció* jelenségével szembesül. Ennek keretében válnak a zenei anyagok voltaképpen *vezérmotívummá*, vagyis alkotnak meg a befogadó elméjében olyan általános szemantikai tartalmakat, amik az egymást követő színpadi történetekben különféleképpen realizálódhatnak. Ily módon szerveződik Alberich első átka egy szemantikai paradigma alá Siegmund harckészségének kinyilvánításával és Wotan nehezen meghozott döntésével Brünnhilde sorsát illetően. Amennyiben elfogadjuk Wolzogen értelmezését, hogy a szóban forgó melódiát a „szerelemről/szeretetről való lemondás” megjelenítésének tekintjük, akkor a három különböző aktust ennek variációiként foghatjuk fel. Az egyszerű *narratív megnyilatkozások* voltaképpen ennek eredményeképpen jönnek létre. Minden esetben azonosíthatunk ugyanis egy *aktáns*t, Greimas terminológiájával élve *szubjektum*ot, aki a *vágy* (*désir*) tengelye mentén kapcsolódik az *objektum*ként felfogható szerelem/szeretethez az *akarás* (*vouloir*) modalitásával.<sup>182</sup> A francia kutató szerint az tekinthető *narratív megnyilatkozás*nak, vagyis *akciónak*, ahol egy aktáns egy meghatározott funkciót tölt be, vagyis valamilyen relációba kerül egy másik *aktáns*sal. Az első esetben, Alberichnél ez a

---

<sup>182</sup> Id. GREIMAS, *On Meaning*, 146.

reláció egyértelmű *diszjunkciónak* bizonyul, hiszen a nibelung lemond a szerelem és a Rajna leányai utáni sóvárgásáról és inkább a hatalmat biztosító aranyat választja. Siegmund azonban épp ellenkezőleg, *konjunkcióba* kerül a szerelemmel, hiszen mind valós identitását, mind a Hundinggal való párviadalt vállalja Sieglinde szerelméért. A harmadik eset, Wotané a legbonyolultabb, mivel a főisten engedetlenségéért halandóságra ítéli ugyan legkedvesebb leányát, ám beleegyezik, hogy a száműzött valkürt csakis a halandó férfiak legkiválóbbika közelíthesse meg, vagyis nem képes teljesen megtagadni Brünnhilde iránti szeretetét, ily módon komplex, bizonyos mértékig egyszerre *diszjunktív* és *konjunktív* relációba kerülve az érzellemmel és annak tárgyával.

Az ilyen és ehhez hasonló *narratív megnyilatkozások* állítják elő az alapvető narratív jelentéseket Wagner zenés-drámai alkotásaiban, s a zene szerepe ebben a jelentésgenerálásban mindenekelőtt a korábban már tárgyalt *ikonicitáson* alapul. Az *elsődleges ikonicitás* révén az egyes motívumok kapcsolódnak össze a színpadon megjelenített cselekményelemekkel, tárgyakkal, személyekkel stb. A *másodlagos ikonicitás* pedig a különböző szituációkban feltűnő zenei anyagokat kapcsolja össze egymással. Az elsődleges ikonicitás működése már a *nulladik szintű implicit olvasónál* megkezdődik, ám csak az *első szintű implicit olvasó* teljesíti be egészen, mégpedig azáltal, hogy a hangzó motívumok és a velük együtt a színen látottak által indukált következtetés végeredményeképpen teljesen rekonstruálja az *első szintű metaforizációt*, ami a *jelhordozóként* felfogható zenei anyagokat a *jeltárgyként* szolgáló színpadon megjelenített tartalmakhoz kapcsolja. Ezen kívül a teljes művek komplex jelekként való befogadásában az ehhez a szinthez tartozó interpretáns a *másodlagos ikonicitás* által kiváltott reakciók egy részét is tartalmazza. Az ismétlődő motívumok által megjelenített paradigmák ugyanis pontosan így születnek meg, a zenei anyagok hasonlósága *ikonikus* módon a színpadon látható (vagy onnan éppen hiányzó) tartalmakra utal. A *lemondás-motívum* különböző változatai például egyáltalán nem egyeznek meg, ahogy a *Walhalla*, vagy a *szerződés/dárda-motívum*, és voltaképpen az összes többi is, bizonyos karaktervariációkon átesve jelennek meg, az aktuális cselekményes és zenei környezethez igazítva. Siegmund lemondása nem azonos Alberichével, hisz a hős éppen azt igenli, amit a nibelung megtagad. Az utóbbi szituáció ezáltal *ikonikus* módon utal vissza az elsőre, és a belőlük összeálló *paradigma* egy olyan narratív szemantikai magra utal, amely *izotópiaként* vonul végig az elbeszélésen.

Ez azonban még mindig nem a lehető legteljesebb narratív megértés, hiszen csupán az egyes paradigmákat különíti el, amelyek önmagukban még csak a mű jelentéstartalmának



igen kis részét fedik le. Az *első szintű implicit olvasón* keresztül a tényleges befogadóval a mű által elvégzett interpretatív cselekvések csupán azt magyarázzák meg, hogyan épül fel a történet felszíni struktúrája és hogyan válnak lehetségessé az alapvető narratív jelentéseket hordozó megnyilatkozások a manifesztáció struktúráin keresztül. Ahogy a *nulladik szintű implicit olvasó*, vagy a *közvetlen interpretáns* megteremti a lehetőséget arra, hogy az *első szintű implicit olvasó*, avagy a *dinamikus interpretáns* révén egyszerű narratív jelentések jöjjenek létre, úgy az utóbbiak szintén csupán a feltételeit teremik meg annak, hogy az egyszerű szemantikai egységekből *komplex jelentések* szülessenek, vagyis a befogadó megérthesse a történet mint egységes egész értelmét konstituáló szemantikai struktúrákat. Önmagukban azonban nem képesek ezt a folyamatot véghezvinni, ehhez a harmadik, Greimas által *szemantikai mélystruktúrának* nevezett szintet rekonstruálni képes olvasókra, vagy interpretánsokra van szükség.

A *diszkurzív manifesztáció*, és a felszíni struktúraként felfogott *narratív nyelvtan* szintje alatt ugyanis a litván származású tudós egy mélyréteget is feltételez, ami szerinte a *narratív jelentés* alapvető alkotóelemeinek *létfeltételeit* és *logikai státuszát* alapozza meg.<sup>183</sup> Másképpen fogalmazva a történet, ha úgy tetszik *lehetséges világában* előforduló alapvető jelentéspotenciálok, illetve az ezeket egymáshoz fűző relációk alapjait teremti meg. Mivel a greimasi elmélet szerint minden jelentés (akár narratív, akár nem) szükségképpen oppozíciók rendszereként gondolható el, így a *mélystruktúra* voltaképpen nem más, mint egymással potenciálisan szembenálló szemantikai értékek és a közöttük realizálódni képes relációk (*diszjunkciók* vagy *konjunkciók*) összessége. Egyszerűbben fogalmazva egy olyan információhalmaz, ami elárulja, hogy az adott *mű* szemantikai univerzumán belül milyen *szemantikai négyzetek* lehetségesek. Vagy inkább, mivel ezeknek a száma ugyan még egyetlen elbeszélés rendszerén belül is közel végtelen lehet, talán szerencsésebb volna azt mondani, hogy megmutatja, milyen *carrék nem lehetségesek* az adott szemantikai struktúra keretein belül.

Egy bizonyos kontextusban felvetődő szemantikai elemek száma véges, hiszen ha nem így lenne, egy történetnek sem lehetne *témája*, mivel minden elbeszélés minden elgondolható problémáról szólna egyszerre. Egy olyan roppant terjedelmű és komplexitású műalkotás, mint például *A nibelung gyűrűje* esetében felmerülhet ugyan, hogy szinte nincs olyan elképzelhető emberi konfliktus, ami valamilyen módon ne jelenne meg benne, ám egy adott értelmezésen belül ezeknek szükségszerűen csak egy része domborodik ki. Az egyes szemantikai értékek

---

<sup>183</sup> Id. Uo. 48.

közötti kapcsolatok száma ellenben matematikus nyelven szólva tart a végtelenhez, hiszen különböző szemantikai négyzetekben elvben minden lehetséges szemantikai érték szerepelhet valamennyi pozícióban. A lehetséges *carrék* számát tehát végső soron egyvalami korlátozza, az egyes értékek közötti relációk előfordulása. Hiszen igaz ugyan, hogy egy adott értelmezésben szinte bármilyen szemantikai értéket felfedezhetünk az adott elbeszélés jelentésvilágán belül, és ezek az értékek adott esetben egy szemantikai négyzet bármely csúcsában állhatnak, sőt elvileg bármilyen más érték szerepelhet velük egy *carréban*, ám utóbbi már nem foglalhatja el tetszés szerint bármelyik pozíciót. Nem fordulhat például elő, hogy két érték egyazon mű szemantikai univerzumán belül a *szembenállás* és az *implikáció* viszonyában is állhasson egymással. A *mélystruktúra* tehát az alapvető szemantikai értékek körén túl ezeknek a különböző jelentésmátrixokban való egymáshoz rendelődési lehetőségeit meghatározó szabályrendszerből áll. Egy adott *elbeszélés*, vagy *történet* teljes szemantikai struktúrájának feltárulása ezeknek az elemeknek és szabályoknak a megismerése révén válik teljessé.

Ennek a feltárására irányuló imperatívuszt hordozza a *második szintű implicit olvasó*, ami szemiotikai értelemben Peirce *végső interpretánsának* (*ultimate, or final interpretant*) felel meg. Az amerikai tudós így foglalja össze az *interpretánsokról* alkotott elméletét:

„A *közvetlen interpretáns* az, amit a kérdés kifejez, *minden*, amit közvetlenül kifejez, ahogyan feljebb már tökéletlenül kifejtettem. A *dinamikus interpretáns* az a tényleges hatás, amit ez gyakorol rám, az értelmezőjére. De az *Értelme*, a *végleges vagy végső interpretáns* az az ok, ami miatt a kérdező a kérdést felteszi, s amilyen módon a válasz befolyásolja a következő napra esedékes terveit.”<sup>184</sup> [A megelőző példában a filozófus „hálótársa” (*bedfellow*) egy reggel azt kérdezi, „Milyen napunk van ma?”]

A *végső interpretáns* tehát egy *komplex, kontextusba helyezett jelentés* megképződéséért felelős egy adott *jelfolyamatban*. Peirce nem sokkal az idézett helyet követően úgy fogalmaz, hogy „a *végső interpretáns* a válasz *tanulságainak* összessége, morális, tudományos stb.”<sup>185</sup>

Peirce *végső interpretánsa* tehát az a funkció, ami egy meghatározott *jelfolyamaton* (*szemiózison*) belül az aktualizálódó jelenségek teljességének összeállítását teszi lehetővé.

<sup>184</sup> “The *Immediate Interpretant* is what the *Question* expresses, all that it immediately expresses, which I have imperfectly restated above. The *Dynamical Interpretant* is the actual effect that it has upon me, its interpreter. But the Significance of it, the *Ultimate, or Final, Interpretant* is her *purpose* in asking it, what effect its answer will have as to her plans for the ensuing day.” PEIRCE, 498. (kiemelések Peirce-től)

<sup>185</sup> „The *Final Interpretant* is the sum of the *Lessons* of the reply, Moral, Scientific, etc.” Uo. (kiemelések Peirce-től)

Vagyis például egy műalkotás adott befogadó számára realizálódó *végső értelme*, ha úgy tetszik „tanulságainak összessége” generálódik általa. Minden egyes befogadó, aki történetként igyekszik megérteni Wagner műveit, végső soron olyan *interpretatív műveleteket* hajt végre, amelyek valamilyen módon ilyen totalitásként való megértésre törekszenek. A mű mindenekelőtt a *közvetlen interpretáns* működése révén hat rá, amiből saját értelmezése irányába mutató következtetéseket von le a *dinamikus interpretáns* keretein belül, végül pedig a *végső interpretáns* funkciójával kapcsolja össze ezeket a felismeréseket, és szintetizálja az *elbeszélés* koherens olvasatává.

Ennek az *egésznek* a felfedezéséhez Wagner esetében természetesen a *Leitmotiv* adja a kulcsot, egészen pontosan az adott műben található *vezérmotívumok* összességének egységes jelölő rendszerként való megértésének képessége. Ugyanis, amint arra fentebb már utaltam, a német mester zenei motívumai nem csupán karaktersvariációkon átesve *ismétlődnek*, hanem adott esetben képesek fejlesztő, transzformációs eljárásokon keresztül egymásba átalakulni, illetve demonstrálni egymáshoz való hasonlóságukat. Szemiotikai értelemben ez a *másodlagos ikonicitás* szintjéhez tartozik, ahol az egyes motívumok alapvető érzékszervi kvalitások tekintetében megmutatkozó hasonlósága (vagy különbsége) az általuk *denotált*, illetve *konnotált* szemantikai tartalmak hasonlóságára (vagy szembenállására) utal. Ennek a *második szintű metaforizáció*nak a visszafejtése természetesen együtt jár a *második szintű paradigmatisációval* is, hiszen ennek keretében a *szintagmatikus sorozatban* manifesztálódó egységekből az előző szinten eleve a *metaforikus ikonicitás* alapján létrejövő *paradigmatikus tartalmakból* szerveződnek átfogóbb, komplexebb *paradigmatikus jelentésmezők*.

Ezek között találunk relatíve egyszerűeket is, ahol az egyes motívumok közötti ikonicitás tényleges fizikai vagy kauzális kapcsolatok fed fel a történet világán belül. *A nürnbergi mesterdalnokok* első felvonásában például a *mesterek* testületével asszociált motívum (*Meistersingermotiv*) és a *tanoncok* zenei anyaga (*Lehrbubenmotiv*) közötti hasonlóság olyan mértékű, hogy akár egyetlen motívuma karaktersvariánsainak is tekinthetnénk őket. Ám mondjuk *Siegmond* motívuma *A walkür* első felvonásában (9. *kottapélda*), noha a maga skálaszerűen ereszkedő, mélyvonósokon felbukkanó dallamával erősen emlékeztet a *Szerződés/Dárda* motívumra,<sup>186</sup> aligha vonható kétségbe, hogy önálló zenei egységről van szó, nem csupán a ciklus előestéjén megismert motívum változatáról. Ennek talán legkézenfekvőbb értelmezése, hogy a narrátorként közreműködő zenekar már

---

<sup>186</sup> Id. WOLZOGEN, 45-46.

azelőtt utal rá, hogy a hős a főisten, Wotan fia, mielőtt ezt a szereplők dialógusaiból megtudhatnánk.



9. kottapélda – *Siegmund* motívuma<sup>187</sup>

Ugyanakkor később, Sieglinde elbeszélésében a *Walhalla* motívuma idézi fel az első felvonásban a színen fizikai valójában meg nem jelenő istenséget. Miért pont a *szerződés*motívum utal tehát a Wälsung hős isteni származására, miért nem a *Walhalla* motívum egy variánsát kapja zenei *jelölő*ként Siegmund? Az egyik spekulatív magyarázat az lehetne, hogy sem Siegmund, sem Sieglinde, sem az istenekén kívül senki más nincs tisztában a Wälsungok atyjának valós személyazonosságával. Ebben az értelemben tehát az istenhez kötődő motívumok közül az adott kontextusban a *dárda*-motívum jelölné a halandó gyermekeket nemző Wälsét, míg a *Walhalla* az álruhát öltött Wotant. Ily módon a zenei jelölés abból a szempontból is konzisztens, hogy nem veti fel a kérdést, Sieglinde vajon miért nem ismerte fel a saját apját, amikor az vándorként besétált az esküvőjére, hiszen a néző számára ezt az információt közlő anyag nem Wälsére, hanem Wotanra utal, feltételezhetjük tehát, hogy az isten ezen akciójához olyan formát öltött, amiben halandó leánya nem ismerhetett rá.

Lehetséges azonban ennél átfogóbb, és talán kevésbé erőltetett magyarázat is arra, hogy Siegmund származása miért a *szerződés*motívumra utaló ikonicitással kerül kifejezésre. Ehhez azonban nem elegendő e két motívumot összehasonlítani, a többi *Leitmotiv*-val rendszerszerű összefüggésben kell látnunk őket. Egy lehetséges értelmezés, ha *Sieglinde* motívumát (10. kottapélda) tekintjük a kulcsnak, ami a *szerződés*motívum és *Siegmund* zenei anyagának kapcsolatát magyarázza. A Wälsung-testvérpár női tagjára utaló zenekari szakasz ugyanis bizonyos szempontból hasonló ugyan az imént említett két motívumhoz, más aspektusból viszont nagyon is különbözik tőlük. A basszusban itt is jól hallható a mélyvonósok skálázó anyaga, ami a *szerződés*motívumra és *Siegmund* motívumára is hasonlít, legjellegzetesebb eleme azonban nem ez, hanem a hegedűk felfelé törő akkordfelbontásra épülő, majd a végén visszahajló melódiája.

<sup>187</sup> <https://pjb.com.au/mus/wagner/d35.jpg> (2018.09.10.)



10. kottapéllda – Sieglinde motívuma<sup>188</sup>

Noha *Siegmund* motívumában is van egy a lépésenként ereszkedő mélyvonós dallammal kontrasztáló anyag, az a katonai jelzésre emlékeztető rézfúvós állás azonban korántsem kap akkora hangsúlyt, jó eséllyel például azért, mert az nem egy mozgó dallam, csupán arra elegendő, hogy némileg heroikus színezetet kölcsönözzön a baljós szerződésmotívumból kinövő szakasznak. Amennyiben a motívumok zenei jellemzői által hordozott ikonicitást a szemantikai tartalmaknak feleltetjük meg, azt láthatjuk, hogy Siegmund hasonlít Wotanra, még hozzá nem a Walhalla felépítését elrendelő ambíciózus főistenre, hanem arra a figurára, akinek a kezét megköti a saját maga által a dárdája nyelébe rótt szerződés, s emiatt nem teheti azt, amit akar, vagyis nem ölheti meg a sárkánnyá változott Fafnert, hogy elvegye tőle a hatalmassá tevő gyűrűt. Wotan tehát az óriásokkal kötött paktum miatt kényszerpályán mozog, s a szabadságát szeretné valamilyen módon visszaszerezni. *A walkür* második felvonásában például egy helyen így fakad ki: „*In eigner Fessel fäng ich mich: ich Unfreiester aller!*”<sup>189</sup>

A frusztrált főisten ennek megfelelően próbál megoldást találni a problémájára, egy szabadon cselekvő hőstől várja, hogy megölje helyette a sárkányt, akire ő a szerződés miatt nem emelhet kezét, ezt a hőst pedig fiában, Siegmundban látja, akit némileg ide nem illő kifejezéssel amolyan *self-made man*-nek tart (*In wildem Leiden erwuchs er sich selbst: mein Schutz schirmte ihn nie*).<sup>190</sup> Felesége, Fricka (akiről persze tudjuk, hogy nem ő a Walsungok anyja) azonban rámutat, hogy Siegmundot nem csupán Wotan nemzette, még a fegyverét is ő adta neki, s ily módon sokkal inkább a félszemű isten bábja, mintsem „szabad hős”. Wotan végül lemond Siegmundról és úgy dönt, fiának alul kell maradnia a Hundinggal folytatott párviadalban, ám leánya Brünnhilde, a hős Sieglinde iránti szerelmét látva szembeszegül atyjának akaratával, s végül magának Wotannak kell beavatkoznia a harcba, s dárdájával eltörnie a kardot, hogy Siegmund mégiscsak elessen. A renitens valkür azonban az állapotos Sieglindét és a széttört kard darabjait meg tudja menteni, és elrejtí a főisten elől, mielőtt

<sup>188</sup> <https://pjb.com.au/mus/wagner/d36.jpg> (2018.09.10.)

<sup>189</sup> WAGNER, Richard, *Die Walküre*, 235.

<sup>190</sup> Uo. 218-219.

lázadása miatt halandóságra ítéltetne. A Wälsungok nászából így fiú születik, aki felnőve összekovácsolja a kardot, s aki apjával ellentétben nem Wotan akaratának megfelelően, hanem épp annak ellenére cselekszik, amikor az istenség Vándor alakjában útját állja a *Siegfried* harmadik felvonásában, a hős kardjával kettétöri a dárda nyelét, valósággal kiírva ezáltal Wotant a tetralógia aktorai közül. E Siegfried által egyetlen kardcsapással rövidre zárt konfliktus után az isten megsemmisülten kullog le a színről, hogy többé ne is bukkanjon fel. *Az istenek alkonya* prológusában a nornáktól megtudjuk, hogy kivágatja a világkörist (*Weltische*), s annak hasábjával körberakatja a Walhallát, ő maga pedig teljes letargiába süllyedve ül a várában az elkerülhetetlen véget várva. Az említett összefüggésrendszer végső nyitja tehát véleményem szerint a tényleges „szabad hőshöz”, Siegfriedhez kötődő *kard*motívumban keresendő.

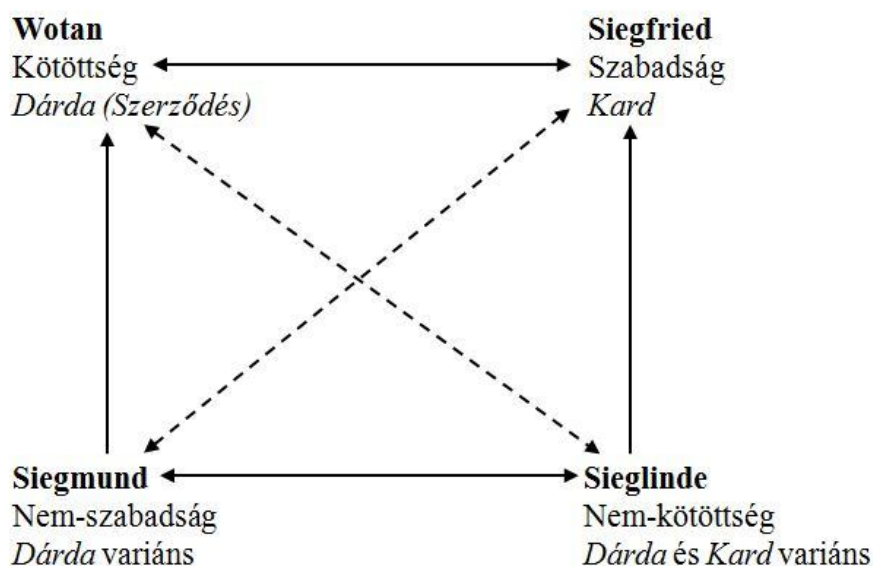
E motívum először *A Rajna kincse* végén bukkan fel, amikor az istenek végre birtokba vehetik a Walhallát. Ezt Wolzogen követve számos elemző Wotan gondolataként fogja fel, vagyis itt fogalmazódik meg először a főistenben a „szabad hős” ötlete.<sup>191</sup> Amennyiben így értelmezzük a szóban forgó zenei anyagot, akkor már Siegmund színre lépésekor világos, hogy a Wälsung sosem töltheti be ezt a szerepet, hiszen a hozzá kötődő motívum még csak nem is hasonlít *A Rajna kincse* záró képében felhangzó fanfárra. Ellenben fia, az istenek által bűnösnek tekintett, vérfertőző kapcsolatból fogant Siegfried alakja valósággal egyéforr a *kard*motívummal, a trombitákon felharsanó harcias dallam a félelemnélküli hős egyik fő zenei kísérőjévé válik. Jobban megvizsgálva a zenei anyagokat és a cselekményt arra juthatunk, hogy a *dárda* és a *kard* mindkét vonatkozásban egymás antagonistikus ellentéteiként jelennek meg. Az általában mélyvonásokon feltűnő, ereszkedő skála, és a definitív alakjában trombiták által játszott felfelé törő akkordfelbontásra épülő melódia gyakorlatilag minden elképzelhető zenei paraméterben egymás tökéletes ellentétei. A hozzájuk kötődő objektumok szintén folyton szembekerülnek egymással a színpadon, először Wotan töri el a *Nothungot*, Siegmund vesztét okozva ezzel, majd az összekovácsolt karddal Siegfried hasítja ketté az isten dárdájának nyelét. Ráadásul az adott értelmezési kereten belül a velük asszociált szimbolikus tartalmak is ellentétesek, ha a *kard* a „szabad hős” jelképe, akkor a *szereződéseket* a nyelébe rótt rúnákban őrző *dárda* a „kötöttséget”, a „behatároltságot” jeleníti meg.

Ha ennek megfelelően próbáljuk egy szisztémába rendezni a felsorolt motívumokat, akkor cseppet sem meglepő módon egy szinte tökéletes Greimas-féle szemiotikai négyszöget kapunk. Amennyiben Wotan és a *szereződés*motívum szerepel az S<sub>1</sub> pozíciójában (bal felső

---

<sup>191</sup> Id. WOLZOGEN, 44.

csúcs), akkor a vele szembenálló S<sub>2</sub> helyet (jobb felső csúcs) nyilván Siegfried és a *kard*motívum foglalja el, hiszen e két jelentett, a „kötöttség” és a „szabadság” között tapasztalható minőségbeli szembenállás (*contrariété*). Ennek megfelelően a két alsó csúcs Siegmund és Sieglindéé, illetve az ő motívumaiké lesz, mivel a hozzájuk kötődő szimbolikus szemantikai tartalmak állnak ellentmondáson (*contradiction*) alapuló viszonyban a velük átlósan szemben található jelentettekkel. A ~S<sub>1</sub>, vagyis a „nem-kötöttség” Sieglinde, míg a ~S<sub>2</sub>, vagyis a „nem-szabadság” Siegmund alakjához és zenei anyagához kapcsolódik, az *implikációs konjunkciók* pedig ily módon Siegmund és Wotan, illetve Sieglinde és Siegfried között állnak fenn (1. ábra). Úgy tűnik tehát Greimas jelentésmodellje nagyon is kiválóan alkalmazható Wagner műveinek szemantikai mélystruktúrájára, s a történet végső megértése éppen ennek a struktúrának az elemeit kell, hogy feltárja, hiszen a zenés színpadi játékok intermediális szövetében rejlő mélyebb jelentések éppen ezekben vannak kódolva.



1. ábra - *A nibelung gyűrűje* mélystruktúrájának egy lehetséges szemantikai négyszöge

Ennek a jelentésrendszernek a szerepe ráadásul korántsem merül ki a Wälsungok családfájának szimbolikus magyarázatában, épp ellenkezőleg, az egész tetralógiát átszövi. A „szabadság” versus „kötöttség” oppozíció a mű egyik alapvető szemantikai kategóriáját alkotja, s ily módon számos egyéb motívumot kapcsolhatunk hozzá, és más alapvető jelentéstartalmaknak is megfeleltethető. Például a valamilyen módon a természethez kötődő motívumok mindegyikének dallama emelkedő akkordfelbontásokra épül. *A Rajna kincse* legelején megismert *természet*, vagy *őselem* (*Urelement*) motívum változata az ősanya, *Erda*





miképpen helyezhetők el a szabadság és kötöttség, vagy a szerelem és a hatalom szembenálló princípiumai által kijelölt koordinátarendszerben, vagy éppen a „tiszta balga” (*der reine Tor*) Parsifal a megtérés, vagy a tisztátalanná válás útjára lép-e Klingsor kertjében. Az egyes értelmezések minden esetben vitathatók, a hozzájuk vezető út viszont alapvetően hasonló. Amennyiben a mű által kiváltott értelmezési aktust *jelfolyamat*ként tárgyaljuk, szükségszerűen egy *végző interpretáns* felelős az egész egységes értelmének összeállításáért, amit iskolás fogalmakkal akár a mese „tanulságának” is nevezhetnénk. Tudományosabban fogalmazva e szemiotikai funkció mentén válik hozzáférhetővé a befogadó számára az a *szemantikai mélystruktúra*, ami mentén az egész történet kontextusában képes jelentéssel felruházni az egyes *narratív megnyilatkozásokat*.

A szemiotikai folyamat tehát nem ér véget a *második szintű paradigmatisációval* és az alapvető jelentésbeli kategóriák feltárulásával, hiszen az így megképződött szemantikai magok és relációk alkotta rendszer elemeit továbbra is szükségszerűen a *diszkurzív realizáció szintagmatikus soraiban* tapasztaljuk meg. A *kétszintű paradigmatisáció* eredményeképpen létrejött absztrakt struktúra továbbra is csak akkor érdekes, amennyiben visszafordul az elbeszélés folyamatába. Ennek érzékelése szintén visszahat a *narratív nyelvtanról* és a *szemantikai mélystruktúráról* alkotott képre, végző soron egyetlen óriási Möbius-szalaggá változtatva a történet megértésének szemiotikai/hermeneutikai folyamatát. Wagner esetében az eredeti felbukkanásuk összefüggéséből kiragadva *deindexikalizálódott* zenei motívumok a *végző interpretáns*on keresztül feltárt szemantikai struktúra által kontextusba kerülve a történet világának (*storyworld – textual actual world*)<sup>194</sup> összefüggésrendszerében *reindexikalizálódnak*, vagyis az általuk jelölt tartalmakhoz való viszonyuk az őket értelmező befogadók szemében valamilyen módon szükségszerűvé, *motiválttá* válik. Ezzel a wagneri *Leitmotiv hermeneutikai köre* bezárul, és az egész folyamat újraindul, illetve végtelen alkalommal megismételhető. Egyáltalán nem állítom azonban, hogy ezek a szintek a művek befogadásának tényleges kognitív folyamatában időben egymás után következő fázisokat jelölne. Épp ellenkezőleg, az általuk képviselt műveletek minden esetben egymással párhuzamosan zajlanak, ahogy Peirce *interpretánsai* is egyszerre vannak jelen minden egyes *jelfolyamatban*. Nem arról van tehát szó, hogy a *poétikai folyamat* (vagyis az aktus, amelynek cselekvője az *alkotó*) valamiféle utat járna be, ami során az alapvető szemantikai tartalmakból konstruált mélystruktúrát előbb narratív renddé, majd a diszkurzív manifestáción keresztül elbeszélő szöveggé/műalkotássá alakítja. Ennek megfelelően pedig az *esztétikai folyamat* (az

---

<sup>194</sup> Id. RYAN, Marie-Laure, *Possible-Worlds Theory*, = HERMAN, David, JAHN, Manfred, RYAN, Marie-Laure (eds.), *Routledge Encyclopedia of Narrative Theory*, London-New York, Routledge, 2005, 446-450. 448.

aktus, amelynek cselekvője a *befogadó*) sem ugyanennek az útnak az ellenkező irányban való megtétele a manifesztációtól a felszíni struktúrán át a fundamentális jelentésekig. Az általam leírt folyamat mindössze a történetek egységes, jelentésteli objektumokként, ha úgy tetszik komplex jelekként való értelmezésében szerepet játszó funkciók absztrakt modellje, a *tényleges befogadás* (és feltételezhetően a *tényleges alkotás*) viszonyai közepette ezek mindig szerves egységben, egymással párhuzamosan és folyamatos kölcsönhatásban működnek.

Ebben az esetben viszont azt hiszem, jogosan merül fel az olvasóban a kérdés, hogy vajon miért is tartottam szükségesnek ilyen részletesen kifejteni ezt az elméletet a narratív jelentés geneziséről a wagneri *Leitmotiv* kapcsán. Hiszen ezen az alapon úgy tűnik, szinte bármilyen elbeszélő alkotással párhuzamba állíthatnám a német mester műveit. Hogyan segít ez megállapítani, vajon a *vezérmotívum*-technika irodalmi adaptálóiaként emlegetett szerzők (Mann, Proust, Joyce és mások) valóban Wagner intermediális történetmesélési módszerét alkalmazták-e egyetlen médiumra, az elbeszélő prózára átfordítva?

A számos huszadik századi regényben, köztük a „wagneriánus regény”<sup>195</sup> tradíciójába tartozóként emlegetett művekben megtalálható tendencia, Werner Wolf kifejezésével élve a „fikció muzikalizációja”<sup>196</sup> véleményem szerint bizonyos értelemben párhuzamba állítható egy ezzel ellentétes irányú társművészeti folyamattal, melyet a „zene prózaivá tételeként” határozhatnánk meg.<sup>197</sup> Az előbbi Wolf szerint már a *Tristram Shandy*-ben is megfigyelhető, ám elsősorban mégis a 20. századi regényben „szaporodnak el” a zenei formával kacérkodó irodalmi elbeszélések. Az utóbbi a zenében a romantikával karöltve jelenik meg, a „zenei próza” koncepciójának monográfusa, Hermann Danuser szerint a német idealizmus prózafogalmának nyomában.<sup>198</sup> A 19. század első évtizedeiben a korábban a „valódi” poézishez, a költészethez képest – legalábbis német nyelvterületen – jellemzően alacsonyabb presztízsnak tekintett *próza* gyors emancipációja figyelhető meg.<sup>199</sup> A *poézis* és a *próza* erősen közelítenek egymáshoz, olyannyira, hogy számos elméletben a prózai szöveg poétikájáról kezdenek beszélni.<sup>200</sup> Novalis egyenesen „kiterjesztett költészetnek” (*erweiterte*

<sup>195</sup> LITZ, 64-65. ld. 11. jegyzet.

<sup>196</sup> WOLF, Werner, *The Musicalization of Fiction*, A Study in the Theory and History of Intermediality, Amsterdam-Atlanta, Rodopi, 1999. 51.

<sup>197</sup> vö. WOLF, 43.

<sup>198</sup> ld. DANUSER, Hermann, *Musikalische Prosa*, Regensburg, Bustav Bosse Verlag, 1975. 2. fejezet, cca. 17-32.

<sup>199</sup> Goethe egy helyen egyenesen úgy fogalmaz, hogy akinek van mondanivalója, az prózát ír, akinek ellenben nincs, verset és rímeket farag, hogy a hiányt elfedje. GOETHE, Johann Wolfgang von, *Gedankausgabe der Werke, Briefe und Gespräche*, BEUTLER, Ernst hrsg. Stuttgart, Zürich, Artemis, 1950. 226. (ld. Danuser 27.)

<sup>200</sup> ld. DANUSER, 29.

*Poesie*), sőt „a végtelen költészetének” (*Poesie des Unendlichen*) nevezi a prózát,<sup>201</sup> Friedrich Schlegel pedig az epikus költészet folytatásaként, és az elbeszélés mellett számos egyéb elemet integráló „kevert műfajként” tekint a regényre.<sup>202</sup> Ezzel párhuzamosan a zenében is mutatkozik igény a melódiának a „taktus zsarnoksága alól” való felszabadítására.<sup>203</sup> A bécsi klasszika szigorú, periodikus frázisépítkezésen alapuló zenei szintaxisa a romantikában valóban fellazul, s ennek a folyamatnak a fő letéteményesei természetesen a narratív tartalommal bíró alkotások, vagyis összefoglaló néven a *programzene*. Schumann már Berlioz *Fantasztiikus szimfóniájáról* írott híres recenziójában elismerően szól a szabad zenei struktúraépítkezésről a klasszikából örökölt viszonylag merev frázis-struktúrával és kötött formákkal szemben.<sup>204</sup> Ennek megfelelően Danuser szerint Schumann lényegében amellett érvelt, hogy a bécsi klasszika után 1830 körül a „zenei próza korszaka” kezdődik.<sup>205</sup> A század második felében a német teoretikus, Arthur Seidl pontosan ugyanazzal az érveléssel veszi védelmébe a programzenét az abszolút zenét propagáló esztétikai irányzattal szemben, amit korábban az irodalmi romantika egyes szerzői is alkalmaztak a *próza* apológiájában, nevezetesen, hogy az a *realitás* pontosabb ábrázolását teszi lehetővé.<sup>206</sup>

A korábbiak fényében aligha meglepő, hogy a zenének az elbeszélés érdekében való prózaivá tétele a 19. században éppen Wagner műveiben jelentkezik a legerőteljesebben, hiszen a német mester kvázi heterodiegetikus narrátori hangként alkalmazza a zenekart színpadi műveiben, ami a klasszikus periódus-struktúránál sokkal szabadabb zenei frázisépítkezést eredményez. Wagner „összművészeti alkotása” (*Gesamtkunstwerk*) ebben a közelítésben talán már nem is annyira „színpadi eposz” (*szenisches Epos*), ahogy Thomas Mann meghatározta,<sup>207</sup> sokkal inkább egy *par excellence* „kevert műfajt” megvalósító mű, egy *mimetikus* és *diegetikus* elemeket egyaránt magába foglaló „intermediális regény”.<sup>208</sup>

<sup>201</sup> NOVALIS, *Briefwechsel mit Friedrich und August Wilhelm, Charlotte und Caroline Schlegel*, RAICH, J. M., Mainz, Verlag von Franz Kirchheim, 1880. 51. (ld. Danuser 29-30.)

<sup>202</sup> SCHLEGEL, Friedrich, *Kritische Friedrich Schlegel Ausgabe, Band 2, Abt 1. Kritische Neuausgabe Charakteristiken und Kritiken*, Schöningh Verlag, 1967. 182. (ld. Danuser 28-29.)

<sup>203</sup> WAGNER, Johann Ernst, *Sämtliche Schriften, Band 10*. MOSENGEIL, Friedrich hrsg., Leipzig, Gerhard Fleischer, 1828. 108. (ld. Danuser 54.)

<sup>204</sup> ld. SCHUMANN, Robert, *Gesammelte Schriften über Musik und Musiker, Band 1, 1834-35-36*, Leipzig, Georg Wigands Verlag, 1854. 118-145.

<sup>205</sup> DANUSER, 57.

<sup>206</sup> SEIDL, Arthur, *Moderner Geist in der deutschen Tonkunst*, Berlin, „Harmonie” Verlagsgesellschaft für Literatur und Kunst, 1901. 67-68. (ld. DANUSER, 65.)

<sup>207</sup> ld. 87. jegyzet

<sup>208</sup> Ennek fényében talán kevésbé meglepő, hogy a paradigmaticusan „polgári” műfajként számon tartott regény irodalmi csúcsműfajjá fejlődésével gyakorlatilag párhuzamosan éppen Wagner vált a 19. század második felére a legünnepeltebb „polgári” operaszerzővé (Európa legtöbb államában jellemzően az opera is a 19. század folyamán vált az arisztokrácia úri passziójából a polgárság egyik legmagasabb presztízsű szórakozási formájává). Ennek a lehetséges összefüggésnek a feltárása azonban sajnálatos módon messze meghaladná a disszertáció kereteit.

Kézenfekvőnek tűnik tehát a feltételezés, hogy a „wagneriánus regényben” szintén ez az integratív karakter domborodik ki, ami pedig a *Leitmotiv*ot illeti, ennek megfelelően annak próza-poétikai funkciója kell, hogy párhuzamba állítható legyen Wagner technikájával. A millió dolláros kérdés tehát az, milyen szempontból *különleges* próza-poétikai eszköz a wagneri *Leitmotiv*. Hiszen a fent vázolt narratív szemiotikai-hermeneutikai modell jó eséllyel minden elbeszélő folyamatra alkalmazható volna, a Greimas által azonosított struktúrák valamennyi elbeszélő szövegben (vagy más médiumú alkotásban) megtalálhatók, ahogy minden narratív műalkotás esetében beszélhetünk implicit olvasóról/nézőről/hallgatóról is, és Peirce *interpretánsai* is minden (nem csak narratív) *jelfolyamatban* jelen vannak. Amennyiben tehát a wagneri *vezérmotívum* csupán ennek a szemiotikai folyamatnak a működtetésére képes, akkor minden hosszabb elbeszélő szöveg lehetne „wagneriánus regény”, akár még olyanok is, amelyek a komponista születése előtt keletkeztek, hiszen ebben az esetben a *Leitmotiv* csupán az általában vett elbeszélő poétika „wagneriánusított” elnevezése volna.

A *vezérmotívum* lehetséges irodalmi felhasználásának vizsgálatához tehát nem elegendő a fogalom pusztán narratív próza-poétikai eszközként való meghatározása, azt kell megállapítanunk, vajon a *Leitmotiv* tekinthető-e ezen eljárások egy speciális altípusának. Véleményem szerint erre a kérdésre igenlő válasz adható, a szemantikai potenciállal bíró zenei motívumok elbeszélő folyamatban való felhasználása Wagnernél rendkívül jellegzetes formában történik. Amint arra fent utaltam, az általam vázolt narratív szemiotikai-hermeneutikai folyamat különböző szintjei a tényleges befogadásban mindig egyidejűleg vannak jelen. Bár bizonyos értelemben egymásra épülnek, alapvetően mégsem egymást követő fázisokat képviselnek. Ennek ellenére Wagner műveinek befogadásában mintha bizonyos mértékig mégis elválának egymástól időbeli dimenzióban is, hiszen a motívumokat ténylegesen csak zenei valójukban érzékeljük először, majd az ismétlődések révén *ezután* kapcsolódnak össze a történeten végigvonuló jelentéstartalmakkal, s végül *ezt követően* értjük meg, hogy a hasonló motívumok rendszerében elfoglalt helyük mit árul el a mű egészének értelméről. A minden narratív mű befogadásában azonosítható folyamat tehát Wagnernél a folyton újra és újra felbukkanó, egymásba átalakuló, vagy egymással szembekerülő zenei motívumok révén rendkívül jól *követhető* is. A *Leitmotiv* tehát nem csupán létrehozza és működteti ezeket a struktúrákat, de *reflektál* is rájuk, megmutatja a befogadónak, hogyan épülnek fel és generálnak jelentést. Vagyis bizonyos értelemben a *narratív diskurzus* szintjére hozza a *történet* szerkezetére vonatkozó meta-reflexiót. Másképpen fogalmazva, mitikus témájú műveiben Wagner nem csupán felhasználta, sőt nem is csak művészileg újraalkotta a mítoszt, hanem egyszersmind elemezte is, méghozzá éppen az ún. *vezérmotívum*-technika

révén. Ahogy a strukturalista antropológia atyja, és egyben Wagner lelkes csodálója, Claude Lévi-Strauss szerint a német komponista tekinthető a strukturalista mítoszelemzés atyjának, mivel felismerte, hogy a mítosz „leginkább egy zenei partitúrában elemezhető.”<sup>209</sup>

A francia tudós szerint a *mítosz* alapvető kommunikációs funkciója saját struktúrájának nyilvánvalóvá tétele, ezáltal válik lehetségessé a „totalitásként való megértés”.<sup>210</sup> Lévi-Strauss szerint a *mítosz* ebben leginkább a *zenéhez* hasonlít, hiszen értelmezése szerint a mítosz befogadása leginkább egy zenei partitúra olvasásához hasonlítható tevékenység, mivel a mítosz egy sor kombinatorikus variánst fed fel, melyek azonos funkciót töltenek be ugyanabban a kontextusban.<sup>211</sup> A mítosz megértéséhez tehát nem elegendő csupán a *diakronikus struktúrát* észlelni, muszáj meglátni mögötte a *szinkronikus struktúrát* is, vagyis az adott paradigmához tartozó alternatívákat számításba venni, ahogy a partitúraolvasáskor sem elegendő pusztán egyetlen sort olvasni *horizontálisan*, a zenei struktúra megértéséhez az egymás alá lekottázott szólamok *vertikális* olvasása is szükséges.<sup>212</sup> Bár lehetne amellet érvelni, hogy a hasonlat több szempontból is sántít, a lényeg azonban, hogy Lévi-Strauss szerint a mítosz az *ismétlések* révén tárja fel saját réteges, *szinkro-diakronikus* struktúráját.<sup>213</sup> Azzal a megfigyelésével pedig, hogy az *ismétlés* mind általában a hagyományos értelemben vett zenei formák genezisében, mind Wagner elbeszélő technikájában alapvető szerepet játszik, aligha lehetne vitatkozni. A mítosz struktúrája a francia tudós szerint éppen azért tárul fel, hogy az egyes *mitémák* újra és újra felbukkannak, ám minden alkalommal az adott történet egy lehetséges variánsa zajlik le, a mitikus elbeszélés befogadói ebből értik meg, hogy az egymás után következő események *szintagmatikus*, *diakronikus* struktúrája mellett létezik egy *paradigmatikus*, *szinkronikus* struktúra is, aminek viszonyai a „mitikus üzenet” alapvető részét képezik. A *mítosz* csakis ezáltal képes egy adott közösség tagjai számára fontos információk megőrzésére és továbbadására, másképpen fogalmazva ily módon látja el szemiotikai *modelláló* funkcióját.<sup>214</sup> Vagyis a mitológia nem csupán történetek összességéként fogható fel, hanem a *gondolkodás*

<sup>209</sup> LÉVI-STRAUSS, Claude, *Mythologique I. Le cru et le cuit*, Paris, Plon, 1964. 23.

<sup>210</sup> LÉVI-STRAUSS, Claude, *Myth and Meaning*, New York, Schocken Books, 1979. 44.

<sup>211</sup> LÉVI-STRAUSS, Claude, *Strukturális antropológia*, (ford. Saly Noémi) Budapest, Osiris, 2001. 178.

<sup>212</sup> LÉVI-STRAUSS, *Myth and Meaning*, 44.

<sup>213</sup> LÉVI-STRAUSS, *Strukturális antropológia*, 183.

<sup>214</sup> Hoppál Mihály szerint a mítosz olyan rendszer, mely „a [...] közösséget alkotó egyedek agyában modellálja a környező világot, vagy annak részleteit”

ld. HOPPÁL Mihály, *A mitológia mint jelrendszer*, = VOIGT Vilmos, SZÉPE György, SZERDAHELYI István (szerk.), *Jel és közösség*, Budapest, Akadémiai kiadó, 1975, 93-105. 96.

és a világ megismerésének az archaikus társadalmakra jellemző sajátos formáját ismerhetjük fel benne.<sup>215</sup>

A zene ehhez bizonyos szempontból valóban nagyon hasonlóan működik, hiszen egy zenemű hallgatója is azáltal képes „totalitásként megérteni” egy zenei formát, hogy felismeri, milyen anyagok, mikor, hol és hogyan ismétlődnek benne. A kontrasztáló zenei anyagok és hangnemek „strukturális disszonanciája”<sup>216</sup> egy szonátaformában például egyértelműen az egyes témák ismétlődései révén tárul fel a hallgató számára. A finn zenetudós-szemiotikus, Eero Tarasti ennek kapcsán egyenesen azt veti fel, hogy a zene eredete talán éppen a mitikus kommunikációban keresendő.<sup>217</sup> Lévi-Strauss idáig ugyan nem merészkedik, azonban ő is úgy véli, a mítosz és a zene közötti hasonlóság valamilyen módon párhuzamba állítható kulturális funkciót takar, s ennek megfelelően arra a következtetésre jut, hogy a „mítosz halálát” követően, vagyis a reneszánsztól kezdve, a modern európai kultúrában a mítosz tradicionális szerepét a zene vette át.<sup>218</sup> Ez a szerep nézőpontja szerint mindenekelőtt abban áll, hogy a mítosz és a zene egyaránt az „idő eltörlésének eszközei”<sup>219</sup> – vagyis mindkettő egy temporálisan kibomló *diakronikus* struktúraként jelenik meg, ám az ismétlések révén egy időtlen, *szinkronikus* struktúraként konstituálódó világmodellre utal. A román származású vallástudós, Mircea Eliade nagy hatású elméletében ezt úgy fogalmazza meg, hogy az archaikus kultúrák embere „örök jelenben” élt azáltal, hogy minden történést a világ teremtésének „szent idejében” lezajlott események, cselekvések rituális ismétlődéseként fogott fel.<sup>220</sup> A mítosz ideje tehát nem a modern kultúrák *lineáris* időmodelljét követi, hanem az ősi társadalmak *ciklikus* felfogásának felel meg. Ezek persze nem antagonisztikus ellentétek, nyilván az archaikus kultúrákban elő emberek is tudatában voltak az idő egy irányba haladó múlásának, és a modern társadalmakban is megtalálhatók a *ciklikus* felfogás nyomai, ám kétségtelen tény, hogy a modernitásban az uralkodó paradigma a *linearitásé*. Az, hogy ez a zenében hogyan csapódik le, meglehetősen sok vitát kiváltó, bonyolult, és jelen

<sup>215</sup> Id. MELETYINSZKIJ, J. M., *A mítosz és a folklór történeti poétikája*, (Orosz István ford.) Helikon, 1982/2-3, 266-281. 266-267.

Lévi-Strauss ugyanezt az álláspontot képviselte, amire már az egyik legfontosabb művének címéül szolgáló szójáték (*Mythologiques* – a francia *mythologie* és *logique* kifejezések összevonásából) is utal.

<sup>216</sup> Id. ROSEN, Charles, *The Classical Style: Haydn, Mozart, Beethoven*, New York, Viking Press, 1971. 442-443.

<sup>217</sup> TARASTI, Eero, *Myth and Music*, Acta Musicologica Fennica 11. Helsinki, Suomen Musiikkiteollinen Seura, 1978. 40.

<sup>218</sup> LÉVI-STRAUSS, *Myth and Meaning*, 44. ill. LÉVI-STRAUSS, Claude, *Structuralism and Myth*, The Kenyon Review, Vol. 3, no. 2 (Spring 1981), 64-88. 72.

Az irodalmi narratívákban pedig a *regény* helyettesíti a modern társadalmakban a hagyományos mítoszokat.

<sup>219</sup> LÉVI-STRAUSS, *Le Cru et le cuit*, 23-24. „[...] la musique et la mythologie n’avaient besoin du temps que pour lui infliger un démenti. L’une et l’autre sont, en effet, *des machines à supprimer le temps*.” (Kiemelés tőlem – ND)

<sup>220</sup> ELIADE, Mircea, *Az örök visszatérés mítosza, avagy a mindenség és a történelem*, (Pásztor Péter ford.) Budapest, Európa, 1993. 60-62 ill. 86.

disszertáció keretein belül kimerítően nem tárgyalható kérdés,<sup>221</sup> annyi azonban bizonyos, hogy a zene tradicionális képessége arra, hogy saját struktúráját különböző anyagok jól felismerhető ismétlődései révén szervezze meg, lehetővé teszi a mitikus elbeszélés paradigmatisztikus ismétlődéseken alapuló struktúrájának zenére történő fordíthatóságát. Erre a képességre pedig a zene Lévi-Strauss szerint először Wagner művészetében ismert rá.<sup>222</sup>

A vissza-visszatérő anyagokra épülő wagneri narratív forma ugyanis sok szempontból nagyon is eltér a klasszikus zenei formáktól, olyannyira, hogy számos kritikus egyenesen formátlansággal vádolta, legádázabb ellensége, Eduard Hanslick egy ízben egyenesen „hangzó protoplazmának” nevezte a német komponista zenéjét.<sup>223</sup> Bár ezt a vádat Wagner rajongói közül többen igyekeztek cáfolni, ez általában azzal járt, hogy alapvetően egyszerű ideákon alapuló, ám végső soron követhetetlenül bonyolulttá váló formai koncepciókat igyekeztek ráhúzni mesterük műveire, aminek formai felépítése így legalábbis áttekinthetetlennek bizonyult.<sup>224</sup> Ez azonban nem az elemzők inkompetenciáját, vagy igyekezetük hiányát bizonyítja, csupán azt, hogy a Wagner műveiben lezajló folyamatok a hagyományos zenei formában keretei között interpretálva valóban áttekinthetetlenül bonyolultak. Ez nem azt jelenti, hogy Wagner zenéje akár tisztán zenei szempontból nézve formátlan és inkoherens volna, a motívumok variálódásában, fejlesztésében, transzformációiban nagyon is felfedezhető egy sajátosan zenei logika, amit akár a beethoveni tradíciók folytatásaként is értelmezhetnénk.<sup>225</sup> A művek nagyobb léptékű folyamatait azonban olyan mértékben befolyásolja a zenekar narratív funkciója, hogy a hagyományos, „abszolút zenei” formák aligha húzhatók rá. Noha ő maga nem használta pozitív értelemben a fogalmat, művészete mégis bizonyos szempontból „zenei prózának” tekinthető.<sup>226</sup>

---

<sup>221</sup> A témával kapcsolatban ld. pl. BERGER, Karol, *Bach's Cycle Mozart's Arrow: An Essay on the Origins of Musical Modernity*, University of California Press, 2007. A szerző itt éppen amellezt érvel, hogy a modern, lineáris felfogás bécsi klasszika korában felváltotta a középkorból örökölt ciklikus gondolkodást az európai zenében.

<sup>222</sup> LÉVI-STRAUSS, *Structuralism and Myth*, 72.

<sup>223</sup> Egy 1858-as a *Lohengrin* bécsi bemutatójáról írott kritikájában, a zeneszerző későbbi művei minden bizonnyal csak megerősítették a kritikust ebbéli meggyőződésében.

ld. HANSLICK, Eduard, *Die Oper „Lohengrin”*, = Uő, *Sämtliche Schriften - Historisch-kritische Aufgabe*, Band I/4, Aufsätze und Rezensionen 1857-1858, (STRAUB, Dietmar hrsg.) Wien, Böhlau, 2002, 333-352. 344. vö. GREY, 1995. 233-234.

<sup>224</sup> A leghíresebb ilyen kísérlet minden bizonnyal Alfred Lorenz német zenetudós-karmesteré, aki a két világháború között megjelent négykötetes munkájában több szinten egymásra rétegződő BAR és ívformák (Bogenform) összességékként igyekezett leírni Wagner műveit. ld. LORENZ, Alfred, *Das Geheimnis der Form bei Richard Wagner*, Band I-IV, Berlin, Max Hesses Vlg, 1924-1933.

<sup>225</sup> Akár erre is utalhatott a zeneszerző kritikus megjegyzése Wolzogen *leitmotiv*-fogalmával kapcsolatban. ld. fent 29. jegyzet.

<sup>226</sup> vö. DANUSER 67.

Wagner narratív technikája azonban a hagyományos elbeszélő próza módszereitől is sok szempontból különbözik. Hiszen a zenével ellentétben az elbeszélő prózában egyáltalán nem szükségszerű, sőt nem is gyakori, hogy egyes motívumok számtalanszor megismétlődjenek *egyetlen szövegben belül*. Az irodalmi motívumokat általában *intertextuális* funkcióként azonosíthatjuk (például a Faust feldolgozások alapját képező „ördöggel kötött paktum” motívuma a legtöbb Faust-szövegben csupán egyszer fordul elő). Wagner zenei motívumai viszont egyetlen elbeszélő alkotáson belül bukkannak fel rengetegszer. Véleményem szerint tehát a zenei anyagok többé-kevésbé variált, transzformálódott formában történő ismétlődéseire alapuló wagneri *Leitmotiv*-struktúra sem a tradicionális zenei formák, sem az irodalmi elbeszélő próza hagyományos logikája szerint nem értelmezhető, hanem valóban a mitopoétikus struktúra egy sajátos modellje, mely nem csak a jelentésképző folyamat alapjaként *használja* az ismétlést, hanem egyszersmind *tematizálja* is az ismétlés jelentésképző szerepét a „hagyományos” irodalmi és zenei motívumokkal szemben.



### III. A *Leitmotiv* mint irodalmi szövegszervező eljárás

A feladat tehát adott: annak eldöntéséhez, vajon tényleg a wagneri vezérmotívummal analóg poétikai eljárások találhatók-e egyes 20. századi irodalmi művekben, azt kell megvizsgálni, vajon az egyes (irodalmi) motívumok ismétlődései hasonló módon vezetnek-e végig az olvasót a fent leírt szemio-hermeneutikai folyamaton. Az irodalomtudományban ugyanis a *motívum* fogalma Vlagyimir Propp munkásságától eredeztethetően nagyjából egy adott történet legalapvetőbb, tovább nem redukálható szemantikai egységeként definiálódik.<sup>227</sup> Ezen egységek szintén azáltal válnak jelentőségteljessé (például keltenek felbukkanásukkor bizonyos várakozásokat az olvasóban), hogy ismételten visszatérnek, azonban ismétlődésük alapvetően nem egyes szövegekhez, sokkal inkább meghatározott szöveggörpuszokhoz (például a Propp által elemzett orosz „varázsmesék” típusába tartozó történetekhez)<sup>228</sup> kötődik. A *vezérmotívum* működésének alapja ezzel szemben éppen az, hogy *egyetlen elbeszélésen belül* is több alkalommal megismétlődik, ezáltal befolyásolva az adott narratív szekvencia által megvalósított jelentésképző folyamatok működését.

A megelőző fejezetben tehát amellet érveltem, hogy a wagneri *Leitmotiv hermeneutikai köre* egy három lépcsőből álló folyamatot modellál, melyben a „felsőbb” fokok által megkövetelt interpretatív aktusok eredményei szükségszerűen visszahatnak az „alsóbb” fokokra, ezáltal valóban körszerűvé téve a hermeneutikai folyamatot. Másrészt ráadásul reflektál is erre a folyamatra, nem csupán jelentést közvetít, de egyszersmind szembesíti is a befogadót azzal, hogy *ő maga* hogyan ruházza fel jelentéssel az egyes motívumokat. Disszertációm elemző fejezetében tehát azt kísérlem meg bemutatni, hogyan képzik meg egyes, a wagneri *vezérmotívum-technika* irodalmi adaptációjával „vádolt” szövegek az említett hermeneutikai folyamat szemiotikai feltételeit.

#### 1. *Manifesztáció*

---

<sup>227</sup> Id. BREMOND, Claude, *A Critique of the Motif*, =TODOROV, Tzvetan (szerk.), *French Literary Theory Today – A Reader*. New York, Cambridge Univ. Press, 1982. 125-146. 131.

ill. DOLEŽEL, Lubomir, *Narrative Semantics and Motif Theory*, = *Essays in Poetics – The Journal of the British Neo-Formalist Circle*, Vol. 3 (1978) no. 1, 47-56. 47.

valamint SEGRE, Cesare, *From Motif to Function and Back Again*, = BREMOND, Claude, LANDY, Joshua, PAVEL, Thomas (szerk.), *Thematics. New Approaches*, Albany, State University of New York Press, 1995. 21-32. 23.

<sup>228</sup> PROPP, Vlagyimir, *A mese morfológiája*, (Soproni András ford.) Budaest, Osiris, 2005.

A fentebb, Wagner kapcsán részletesen leírt három szint közül az első még nem követel komplex gondolati műveleteket a befogadótól, csupán a szintagmatikus sorba rendeződő jelölők pusztá észlelését, regisztrálását foglalja magában. E cselekvések összessége által kijelölt befogadói „szerepet” neveztem Wolfgang Iser terminusát parafrázálva a korábbiakban *nulladik szintű implicit olvasónak*. Ezen a szinten találkozunk (médiумtól függetlenül) a narratív műalkotások *tényleges befogadója* a szöveg jelkomplexumával, vagyis a Greimas által *manifesztációnak* nevezett struktúrával.<sup>229</sup> Ezen a szinten különülnek el egymástól formailag az egyes motívumok, és azonosítódnak potenciálisan jelentéshordozó egységekként. Mindez alapvetően nem időben, hanem logikailag előzi meg a további szinteket, a *tényleges befogadás* során a legtöbb esetben az itt leírt műveletek részben párhuzamosan (is) zajlanak. Az egész hermeneutikai folyamatot részben az teszi lehetségessé, hogy valamennyi szintet összeköti a befogadó arra vonatkozó *előfeltevése*, hogy értelmes és koherens történetet prezentálnak számára. Greimas statikus, jól elkülönülő struktúrái tehát egy *tényleges befogadói folyamatban* csakis akkor képesek bármely befogadó számára rekonstruálódni, ha az adott szöveg (vagy bármilyen más médiумú narratív alkotás) valamilyen módon eleve meggyőzi az olvasót, hogy egy történet fog a szeme előtt kibontakozni, s ezt a meggyőződését mindvégig képes fenn is tartani.

Másrészt viszont a wagneri *Leitmotiv* időben szegmentálja az említett folyamatot és valamelyest mégis egymásutániságra kényszeríti a különböző szinteket. A szóban forgó, *nulladik szint* esetében ez gyakorlatilag azt jelenti, hogy amikor első ízben szembesülünk egy adott motívummal (akár Wagner színházában, akár egy „wagneriánus regény” lapjain) felismerhetjük ugyan potenciálisan fontosként, ám a mű jelentésegészében betöltött szerepére nézve legfeljebb feltételezéseink lehetnek.<sup>230</sup> Másképpen fogalmazva ezen a szinten az adott motívumok *szaliens* karaktere lép működésbe, amit Robert Hatten a klasszikus zene kapcsán „megjelöltségnek” (*markedness*) nevez.<sup>231</sup> Az amerikai kutató szerint egy zenei téma „tematikus” státusza megerősíthető ugyan annak „konzisztens használata” révén, ám jelentősége alapvetően attól függ, hogy maga az anyag stilisztikai eszközök révén előtérbe helyeződik, avagy megjelölődik-e (például egy bizonyos zenei idea alkalmas-e arra, hogy az

---

<sup>229</sup> Id. 173. jegyzet.

<sup>230</sup> E feltételezések egyébként a legjobb bizonyítékok arra, hogy az említett szintek a *tényleges befogadási folyamatban* mindig egyidejűleg vannak jelen, hiszen a befogadók azon igényét jelzik, hogy minden potenciálisan jelentéssel bíró elemet egyből egy átfogó jelentérendszerben helyezzenek el.

<sup>231</sup> Id. HATTEN, Robert, *Musical Meaning in Beethoven – Markedness, Correlation and Interpretation*, Advances in Semiotics, Bloomington-Indianapolis, Indiana University Press, 1994. 112.

adott stílus keretein belül *dallamként* ragadja meg a hallgató figyelmét, és ne *átvezetésként*, vagy *kísérőfiguraként* tekintsenek rá).<sup>232</sup> Vagyis egyes motívumok pusztán az adott stílus ismeretében (vagy legalábbis az arra vonatkozó preszuppozícióknak köszönhetően) kiválthatják a befogadóból azt az érzést, hogy jelentőséggel bírnak a mű egész folyamatán belül (*stylistic markedness*), mely feltevés aztán az adott anyag későbbi sorsának tükrében megerősítésre, vagy cáfolatra lelhet (*strategic markedness*).<sup>233</sup> Ez a funkció tehát „magában a jelben” reprezentálódik, vagyis az adott motívumok formai jellemzőitől függ, nem pedig a teljes narratíván belül elfoglalt pozíciójuktól, vagyis szemiotikai értelemben a hozzá tartozó jelértelmező funkció valóban Peirce *közvetlen interpretáns* fogalmának feleltethető meg.<sup>234</sup> A *nulladik szintű implicit olvasó* ennek révén képes valamiféle struktúrát vinni a *manifesztáció* szintjébe, vagyis elkülöníteni azon elemeket, amik globális jelentőséggel bírhatnak a történet egészén belül.

A legtöbb wagneri motívum ennek megfelelően már első előfordulásakor is jól felismerhető és ami a későbbiekben legalább ennyire fontos, jól megjegyezhető alakot ölt. A legjobb példa erre talán egy olyan motívum, mely mindössze két helyen bukkan fel a teljes *Ring* folyamán, ám ennek ellenére tökéletesen azonosítható és alapvető jelentőséggel bír. A szóban forgó zenei anyag egy magas regiszterben megjelenő, szárnyalóan éneklő téma, mely először *A walkür* harmadik felvonásában kerül elő, amikor a néző tudomást szerez róla, hogy Sieglinde gyermeket vár, Brünnhilde pedig megmenti őt Wotan haragjától, hogy nyugodtan megszülhessen az immár valóban „szabad hőst”. Ezután egészen *Az istenek alkonya* legvégéig kell várnunk, hogy újra hallhassuk az említett dallamot, ekkor Brünnhilde záró monológjának betetőzésekként (12. *kottapélda*). Ekkor gyűjtja meg az egykori walkür Siegfried halotti máglyáját, aminek következtében a Walhalla is elpusztul, a gyűrű pedig visszakerül a kiáradó Rajnába. Nyilvánvaló tehát, hogy a mű egésze szempontjából kulcsfontosságú motívumról van szó, noha, vagy talán éppen ezért pontos „jelentése” az egyik legnehezebb kérdés a Wagner-magyarázók számára. Wolzogen például a „szeretet általi megváltás” motívumának (*Motiv/Melodie der Liebeserlösung*) nevezi,<sup>235</sup> vagyis bizonyos értelemben e zenei ideában véli felfedezni a teljes ciklus fő eszmei mondanivalóját. Ám akárhogyan értelmezzük is, az bizonyosnak tűnik, hogy egyetlen értelmezés sem mehet el szó nélkül egy ilyen feltűnően

---

<sup>232</sup> „Any consistent use (repetition, variation, development, return) of a musical idea helps to define its thematic status as a subject of discourse. But the significance of an idea emerges to some degree from foregrounding, or salience in and of itself, and salience, as we have seen, implies markedness.” Uo. 112-113.

<sup>233</sup> Id. Uo.

<sup>234</sup> Id. 174. jegyzet.

<sup>235</sup> WOLZOGEN 62-63., ill. 116-117.

előtérbe tolakodó dallam mellett, annak ellenére sem, hogy az mindössze két alkalommal tűnik fel a *Ring* négy estéje során.



**12. kottapélda – Megváltás motívum<sup>236</sup>**

De vajon milyen motívumokat azonosít szaliensként a „wagneriánus regények” nulladik szintű implicit olvasója? A *Buddenbrook-ház* legelső oldalain például így indítja a narrátor Bethsy-nek, vagyis Buddenbrook konzul nejének a jellemzését:

„Menye, Kröger Erzsébet, Buddenbrook konzul felesége, a Krögerek módján nevetett, prűszkölő ajakhanggal, állát a mellére szorítva. Roppantul elegáns jelenség volt, mint minden Kröger, és ha szépségnek nem is lehetett nevezni, derűsen csengő hangja, nyugodt, biztos és kecses mozgása mindenkiben a tisztaság és bizalom érzését keltette. [...]”<sup>237</sup>

Meglehetősen nehéz volna nem észrevenni, hogy a *Kröger* név valamilyen formában háromszor szerepel mindössze kétmondatnyi szövegben. Mintha a narrátor nagyon is alá akarná húzni Bethsy származását, még véletlenül sem kerülheti el az olvasó figyelmét, hogy a konzul felesége a nevezetes Kröger családból származik. A Krögerektől való származás pedig természetesen később is előkerül, például a következő részletben:

„– Nagyon fényűző hajlamai vannak – szólt bosszúsan Grünlich úr.

Tony ezt egyáltalán nem tagadta. Nyugodtan hátradőlt, kezét ölében, a pongyolája bársonyszalagján nyugtatta, és hetykén előrebígyesztve felső ajkát, így szólt:

<sup>236</sup> <https://pjb.com.au/mus/wagner/d91a.jpg> (2018.09.10.)

<sup>237</sup> MANN, Thomas, *A Buddenbrook-ház – Egy család alkonya*, (Lányi Viktor ford.) Negyedik kiadás, Budapest, Európa, 1963. 6.

„Ihre Schwiegertochter, die Konsulin Elisabeth Buddenbrook, eine geborene Kröger, lachte das Kröger’sche Lachen, das mit einem pruschenden Lippenlaut begann, und bei dem sie das Kinn auf die Brust drückte. Sie war, wie alle Krögers, eine äußerst elegante Erscheinung, und war sie auch keine Schönheit zu nennen, so gab sie doch mit ihrer hellen und besonnenen Stimme, ihren ruhigen, sicheren und sanften Bewegungen aller Welt ein Gefühl von Klarheit und Vertrauen.” MANN, Thomas, *Die Buddenbrooks – Verfall einer Familie*, Berlin, S. Fischer Verlag, 1909. 10-11.

– Igen. Már én ilyen vagyok. Tiszta sor. Mamától örököltém. A Krögerek valamennyien mindig hajlottak a fényűzésre.”<sup>238</sup>

A jellegzetes, prűszkölő „krögeri nevetés”, és a Krögerek egyéb tulajdonságai számos alkalommal kerülnek elő a szövegben. A *manifesztáció* szintjén ezek természetesen nem alkotnak jelentésteli motívumokat, ám erősen *jelöltté teszik* a Kröger családnév használatát még akkor is, ha az olvasó szeme a szerző egyéb műveinek ismerete híján esetleg nem akadna meg önmagában a Kröger néven.

Egy másik nagyon jellegzetes elem a két testvér, Tom és Christian közötti különbség hangsúlyozása, mely szintén már a regény legelején, az első könyv második fejezetében előkerül:

„Szépen köszönöm [így Jean-Jacques Hoffstede] a szíves meghívást, igen tisztelt barátaim. Ezzel a két ifjú emberrel – Tomra és Krisztiánra mutatott, akik bőrvöves kék zubbonyukban mellette álltak – a Király utcán találkoztunk, én meg a doktor, épp mikor iskolából jöttek. Tamás az szolid és komoly fő; kereskedőnek való, ehhez kétség nem fér. Már Krisztián, úgy vélem, egy kicsit hebehurgya, nemde? afféle *incroyable* ... De azért nem titkolom, hogy elfogult vagyok. Studírozni fog, gondolom: csupa élcs és briliáns talentum...

Buddenbrook úr csippentett a tubákos szelencéjéből.

– Nagy kópé ökelme! Nem szánná mindjárt költőnek, Hoffstede?”<sup>239</sup>

Abban nyilván semmi meglepő nincs, hogy egy kereskedőcsalád elsőszülött fiát már gyerekkorában a családi üzlet folytatására szemelik ki, ám a két testvér közötti nyilvánvaló

---

<sup>238</sup> A *Buddenbrook-ház*, 173.

„»Sie ist allzu luxuriös veranlagt«, sagte Herr Grünlich ärgerlich.

Tony bestritt dies durchaus nicht. Ganz ruhig zurückgelehnt, die Hände im Schoße, auf den Sammetschleifen ihres Schlafrockes, sagte sie mit keck hervorgeschobener Oberlippe: »Ja ... So bin ich einmal. Das ist klar. Ich habe es von Mama. Alle Krögers haben immer Hang zum Luxus gehabt.«” *Die Buddenbrooks*, 196.

<sup>239</sup> A *Buddenbrook-ház*, 11-12.

„»Besten Dank für die freundliche Einladung, meine Hochverehrten. Diese beiden jungen Leute«, und er wies auf Tom und Christian, die in blauen Kitteln mit Ledergürteln bei ihm standen, »haben wir in der Königstraße getroffen, der Doktor und ich, als sie von ihren Studien kamen. Prächtige Bursche – Frau Konsulin? Thomas, das ist ein solider und ernster Kopf; er muß Kaufmann werden, darüber besteht kein Zweifel. Christian dagegen scheint mir ein wenig Tausendsassa zu sein, wie? ein wenig *incroyable* ... Allein ich verhehle nicht mein *engouement*. Er wird studieren, dünkt mich; er ist witzig und brillant veranlagt ...«

Herr Buddenbrook bediente sich seiner goldenen Tabaksdose.

»n Aap is hei! Soll er nicht gleich Dichter werden, Hoffstede?“ *Die Buddenbrooks*, 16.

különbségtétel önmagában egy, az egész történet szempontjából alapvető motívumot sejtet, mely a későbbiekben valóban kibontásra is kerül.

A tematikus motívumok Mann későbbi szövegeiben is hasonlóan működnek, *A Varázshegy* történetének fő magjai szintén erősen figyelemfelkeltő módon jelennek meg a manifesztáció szintjén. Már a regény legeslegelején, az „Elöljáró beszéd” (*Vorsatz*) című részben tematizálódik például az „idő” szerepe:

„Hans Castorp történetét akarjuk elbeszélni – nem Hans Castorp kedvéért (mert benne az olvasó egyszerű, noha kellemes fiatalemberrel fog megismerkedni), hanem a történet kedvéért, amelyet az elbeszélésre nagymértékben érdemesnek látunk (s itt Hans Castorp javára mégis hadd említsük meg, hogy *az ő* történetéről van szó, és nem akárkivel esik meg akármilyen történet); ez a történet régen esett, úgyszólván bevonta már a történelem nemes rozsdája, és föltétlenül a legmélyebb régmúlt igeidejében adandó elő.

Ez nem hátránya a történetnek, sőt inkább előnye; mert a történetnek múltnak illik lennie, s minél múltabb, mondhatnók, annál kedvezőbb a történetnek a maga történeti minőségében, és annál kedvezőbb az elbeszélőnek, a múlt idő varázsigét mormoló felidézőjének. Hanem úgy áll a dolog történetünkkel, mint manapság az emberekkel, és közöttük nem utolsósorban a mesemondókkal: történetünk öregebb, mint ahány esztendő, élettartama nem mérhető időtartamokkal, napjai a nap pályafutásával; egy szó mint száz – multsága fokát voltaképpen nem az időnek köszönheti, s ezzel a kijelentéssel hadd célozzunk s utaljunk futólag e titokzatos elem kétes és sajátosan kettős természetére.”<sup>240</sup>

---

<sup>240</sup> MANN, Thomas, *A Varázshegy*, (Szöllősy Klára ford.) Budapest, Európa könyvkiadó, 1981. I/5.

„Die Geschichte Hans Castorps, die wir erzählen wollen, - nicht um seinetwillen (denn der Leser wird einen einfachen, wenn auch ansprechenden jungen Menschen in ihm kennenlernen), sondern um der Geschichte willen, die uns in hohem Grade erzählenswert scheint (wobei zu. Hans Castorps Gunsten denn doch erinnert werden sollte, daß es seine Geschichte ist, und daß nicht jedem jede Geschichte passiert): diese Geschichte ist sehr lange her, sie ist sozusagen schon ganz mit historischem Edelrost überzogen und unbedingt in der Zeitform der tiefsten Vergangenheit vorzutragen.

Das wäre kein Nachteil für eine Geschichte, sondern eher ein Vorteil; denn Geschichten müssen vergangen sein, und je vergangener, könnte man sagen, desto besser für sie in ihrer Eigenschaft als Geschichten und für den Erzähler, den raunenden Beschwörer des Imperfekts. Es steht jedoch so mit ihr, wie es heule auch mit den Menschen und unter diesen nicht zum wenigsten mit den Geschichtenerzählern steht: sie ist viel älter als ihre fähre, ihre Betagtheit ist nicht nach Tagen, das Alter, das auf ihr liegt, nicht nach Sonnenumläufen zu berechnen; mit einem Worte: sie verdankt den Grad ihres Vergangenseins nicht eigentlich der Zeit, - eine Aussage, womit auf die Fragwürdigkeit und eigentümliche Zwienatur dieses geheimnisvollen Elementes im Vorbeigehen angespielt und hingewiesen sei.” MANN, Thomas, *Der Zauberberg*, Fischer Taschenbuch Verlag, 1988. 5.

Az elbeszélő tehát már rögtön a kezdő bekezdésekben valósággal főszereplővé növeszti az *időt* Hans Castorp mellett, sőt mintha arra is utalna, hogy éppen ez a titokzatos „elem” (*Element*) lehetne a történet voltaképpen főhőse. Annál is inkább, mivel az elbeszélő – amint arra nem is mulasztja el felhívni az olvasó figyelmét – maga is osztozik benne szereplőivel:

„Az elbeszélő ezek szerint nem készül el egykettőre Hansunk történetével. A hét hét napja nem lesz elegendő hozzá, de még hét hónap sem. A legokosabb, ha előre nem is tisztázza, mennyi földi idő múlik el fölötte, míg a történet bűvkörében él. Ha Isten segít, tán csak nem lesz belőle hét egész esztendő! S ezzel kezdjük el.”<sup>241</sup>

A tényleges történet kezdetén aztán az elbeszélő megemlíti, hogy utazás közben Hans Castorp is megtapasztalta a tér „feledést szülő” hatalmát, ami hasonló az időéhez.<sup>242</sup> Unokatestvérével, Joachimmal való találkozásakor is szinte egyből az időre terelődik a szó:

„– Ugye, mindjárt le is jössz velem ? Igazán nem látom semmi akadályát!

– Mindjárt veled? – ismételte Joachim, és feléje fordította nagy szemét, amelynek tekintete mindig szelíd volt, de az utóbbi öt hónapban kissé bágyadt, sőt szomorú kifejezés költözött beléje. – Mikor mindjárt?

– Hát... három hét múlva.

– Persze, te gondolatban már indulsz is haza – válaszolta Joachim. – Várj még egy keveset, hisz csak most érkeztél. Három hét, az persze nekünk idefenn semmi, de neked, aki látogatóba jöttél, és mindössze három hétig szándékozol maradni, neked mégiscsak töménytelen sok idő. Előbb akklimatizálódjál egy kicsit, az nem is olyan könnyű, majd meglátod. Meg aztán nem is a klíma az egyetlen érdekesség nálunk. Sok minden újat tapasztalsz majd, meglásd. Amit meg rólam mondasz, no hát az mégsem megy olyan ripsz-ropsz, tudod? 'Három hét múlva megyünk haza', ezek olyan lenti elgondolások. Barnának persze barna vagyok, de ez javarészt a hó visszaverődésének tulajdonítható, nincsen sok jelentősége, amint Behrens is mindig hangsúlyozza; és az utolsó általános kivizsgálásnál azt mondta, hogy egy fél évig még bizonyosan eltart.

---

<sup>241</sup> *A Varázshegy*, I/6.

„Im Handumdrehen also wird der Erzähler mit Hansens Geschichte nicht fertig werden. Die sieben Tage einer Woche werden dazu nicht reichen und auch sieben Monate nicht. Am besten ist es, er macht sich im voraus nicht klar, wieviel Erdenzeit ihm verstreichen wird, während sie ihn umspinnen hält. Es werden, in Gottes Namen, ja nicht geradezu sieben Jahre sein!

Und somit fangen wir an.” *Der Zauberberg*, 6.

<sup>242</sup> *Id. A Varázshegy*, I/8. ill. *Der Zauberberg*, 8.

– Fél évig? Megbolondultál? - kiáltott fel Hans Castorp. [...] - Még egy fél év! Hiszen idestova hat hónapja vagy itt! Az embernek nincs annyi ideje!...

– Bizony, az idő! – mondta Joachim, és többször egymás után bólintott egyenesen maga elé, unokabátyja őszinte felháborodására nem is hederítve. – Ahogy ezek itt bánnak az ember idejével, ha te azt tudnád! Három hét annyi nekik, mint egy nap. Majd meglátod. Majd kitanulod – mondta, és hozzátette: – Az ember fogalmai megváltoznak idefenn.”<sup>243</sup>

Az *idő* tehát a regényben nem mindenhol egyformán telik, Joachim már itt felhívja Hans figyelmét arra, amit a későbbiekben ő maga is megtapasztal, kibékíthetetlen ellentét feszül a „fenti” és a „lenti” világ ideje között. A „fent” és „lent” kérdése pedig szintén tematizálódik. Hans már utazása közben elgondolkozik rajta, vajon okos dolog-e „alig néhány méterrel a tenger színe fölött” született (*geboren und gewohnt, nur ein paar Meter über dem Meeresspiegel zu atmen*) emberként egyből a sokkal ritkább levegőjű Alpokba utazni, anélkül, hogy a kettő között néhány napot egy „közepes magasságú helyen” (*an einem Platze von mittlerer Lage*) töltött volna. Természetesen ez a dichotómia sem ruházódik fel szisztematikus tartalommal a *manifesztáció* szintjén, csupán felhívja az olvasó figyelmét egy olyan motívumra, ami a szöveg mélyebb szintjein válik majd jelentésselivé.

Hasonló szerepet tölt be a „halál” motívuma, ami szintén több ízben felbukkan már a történet legelején, előbb Joachim meséli Hansnak, hogy a közeli Schatzalp szanatóriumából telente bobon szállítják el a hullákat,<sup>244</sup> majd azt is megemlíti, hogy a Hans számára kiutalt

---

<sup>243</sup> A *Varázshegy*, I/12-13.

»Du kommst doch gleich mit mir hinunter? Ich sehe wirklich kein Hindernis.«

»Gleich mit dir?« fragte der Vetter und wandte ihm seine großen Augen zu, die immer sanft gewesen waren, in diesen fünf Monaten aber einen etwas müden, ja traurigen Ausdruck angenommen hatten. »Gleich wann?«

»Na, in drei Wochen.«

»Ach so, du fährst wohl schon wieder nach Hause in deinen Gedanken«, antwortete Joachim. »Nun, warte nur, du kommst ja eben erst an. Drei Wochen sind freilich fast nichts für uns hier oben, aber für dich, der du zu Besuch hier bist und überhaupt nur drei Wochen bleiben sollst, für dich ist es doch eine Menge Zeit. Erst akklimatisiere dich mal, das ist gar nicht so leicht, sollst du sehen. Und dann ist das Klima auch nicht das einzig Sonderbare bei uns. Du wirst hier mancherlei Neues sehen, paß auf. Und was du von mir sagst, das geht denn doch nicht so flott mit mir, du, ‘in drei Wochen nach Haus’, das sind so Ideen von unten. Ich bin ja wohl braun, aber das ist hauptsächlich Schneeverbrennung und hat nicht viel zu bedeuten, wie Behrens auch immer sagt, und bei der letzten Generaluntersuchung hat er gesagt, ein halbes Jahr wird es wohl ziemlich sicher noch dauern.«

»Ein halbes Jahr? Bist du toll?« rief Hans Castorp. [...] »Ein halbes Jahr? du bist ja schon fast ein halbes Jahr hier! Man

hat doch nicht so viel Zeit —!«

»Ja, Zeit«, sagte Joachim und nickte mehrmals geradeaus, ohne sich um des Veters ehrliche Entrüstung zu kümmern. »Die springen hier um mit der menschlichen Zeit, das glaubst du gar nicht. Drei Wochen sind wie ein Tag vor ihnen. Du wirst schon sehen. Du wirst das alles noch lernen«, sagte er und setzte hinzu: »Man ändert hier seine Begriffe.« *Der Zauberberg*, 10-11.

<sup>244</sup> A *Varázshegy*, I/15. ld. *Der Zauberberg*, 13.



34-es számú szobában két nappal korábban meghalt egy amerikai nő.<sup>245</sup> Nem sokkal később pedig a narrátor hozza az olvasó tudomására, hogy a főhős apja és nagyapja egyaránt tüdőgyulladásban haltak meg Hans gyerekkorában, akinek a halál így már nagyon fiatalon több ízben „megragadta értelmét és érzékeit” (*der Tod auf den Geist und die Sinne [...] des kleinen Hans Castorp wirkte*).<sup>246</sup>

Szintén alapvető elemként prezentálódik a szövegben kezdettől fogva a „betegség” kérdése, ami aligha meglepő, hiszen a történet egy tüdőbetegek részére fenntartott szanatóriumban játszódik. Ám a „betegség” nem csupán a háttérben lappang, hanem mind a narrátor megnyilatkozásaiban, mind a szereplők dialógusaiban reflektálódik. A szanatórium vezetője Behrens doktor például már a legelső találkozásukkor így szól Hanshoz:

„Mindjárt láttam magán – és most már egyenesen Hans Castorphoz intézte szavait –, hogy van magában valami civil, valami komfortábilis, nem olyan fegyvercsörtető, mint ez a szakaszvezér itten. Magából jobb páciens válnék, fogadni mernék. Mindjárt meglátom én azt mindenkin, hogy használható páciens válik-e belőle, mert ahhoz tehetség kell, mint mindenhez, és ennek az Achillesnek itt egy szikra tehetsége sincsen hozzá. Az egzecírozáshoz talán van tehetsége, ahhoz nem értek, de a betegséghez nincs.”<sup>247</sup>

A főorvos tehát némileg meglepő módon az „egészséges” Hansról állítja, hogy lenne tehetsége a betegséghez, és a „beteg” Joachimról, hogy semmi tálentuma nincsen ezen a téren (ami a későbbiekben be is bizonyosodik). Másfelől szinte rögtön ezután azt tanácsolja a csupán látogatóba érkezett – elméletileg egészséges – ifjú mérnöknek, hogy vendégeskedése időtartama alatt csináljon végig mindent, amit „beteg” unokafivérének kell, vagyis elmossa a határt „egészség” és „betegség” között.<sup>248</sup> Ezzel szemben a humanista Settembrini úr valósággal kikel magából, amikor Hans az embert kifinomulttá tevő dologként elmélkedik a betegségről, a felfogást idejétmúlt babonának bélyegzi, és kijelenti, hogy

<sup>245</sup> A *Varázshegy*, I/18. ld. *Der Zauberberg*, 15.

<sup>246</sup> A *Varázshegy*, I/28-29, ill. I/38. ld. *Der Zauberberg*, 23, ill. 31.

<sup>247</sup> A *Varázshegy*, I/63.

„» [...] Ich habe doch gleich gesehen« — und er sprach nun direkt zu Hans Castorp —, »daß Sie so was Ziviles haben, so was Komfortables, — nichts so Waffenrasselndes wie dieser Rottenführer da. Sie wären ein besserer Patient als der, da möcht' ich doch wetten. Das sehe ich jedem gleich an, ob er einen brauchbaren Patienten abgeben kann, denn dazu gehört Talent, Talent gehört zu allem, und dieser Myrmidon hier hat auch kein bißchen Talent. Zum Exerzieren, das weiß ich nicht, aber zum Kranksein gar nicht.» *Der Zauberberg*, 50-51.

<sup>248</sup> ld. A *Varázshegy*, I/64. ill. *Der Zauberberg*, 51.

„A betegség nem előkelő, a betegség nem tiszteletreméltó, semmiképp sem! Ez a felfogás maga is betegség, vagy legalábbis betegséghez vezet.”<sup>249</sup>

Az olasz tehát világnézetéből fakadóan szenvedélyesen elutasítja mind a „betegség” és „egészség” közti határ képlékeny tételét, mind az előbbinek tulajdonított bármiféle nemességet, melyet civilizációellenesnek, a „sötét középkor” maradványának tart.

A szöveg alapvető motívumai tehát már a *manifesztáció* szintjén elkezdnek megképződni, ám az olvasó ezen a szinten csupán az egyes lexémákat érzékeli, ezek egymásra vonatkoztatottságát azonban nem látja át. Ahogyan például Mann talán leginkább wagneri elbeszélő technikával operáló regénye, a *József és testvérei* esetében az olvasó szembesül a „kút” és a „mélység” motívumaival. A – nem melleleg éppen négy regényből álló – ciklus szállóigévé vált kezdő mondata szerint:

„Mélységes mély a múltnak kútja. Ne mondjuk inkább feneketlennek?”<sup>250</sup>

A kérdést természetesen *A Varázshegy*hez hasonlóan ezúttal is a narrátor teszi fel, szintén egy filozofikus bevezetés felütéseként. A korábbi regényhez hasonlóan itt is a *múlt* és bizonyos értelemben az *idő* kérdése körül forognak az elbeszélő gondolatai, aki ezúttal is felfedi magát a történet lejegyzőjeként, ám elmélkedése ezúttal jóval terjedelmesebb formát ölt. *A Varázshegy* szűk kétoldalmi „előjáró beszédével” (*Vorsatz*) szemben a *Jákób története*it bevezető „Előjáték – Pokolraszállás” (*Vorspiel – Höllenfahrt*) címet viselő rész több mint 30 oldalnyi terjedelmű. Ezáltal nagyon is emlékeztet egy Wagner-darab zenekari előjátékára, noha talán kevésbé *A Rajna kincse* hullámozó, egyetlen végtelennek tetsző Esz-dúr akkordból kibomló bevezetőjére, sokkal inkább a *Trisztán és Izolda*, vagy *A nürnbergi mesterdalnokok* nyitányára, melyekben a történet valamennyi lényeges eleme megelőlegeződik. Hans Castorp történetével szemben azonban József meséjében nem az elbeszélő közelmúltja válik régmúlttá, hanem épp ellenkezőleg, a múlt feneketlen mélységeiből felbukkanó történet mutatkozik számos szempontból meglepően aktuálisnak.

*A Varázshegy*hez hasonlóan azonban itt is a főszereplő elmélkedése követi az elbeszélőét. A történet kezdetén az ifjú József egy kút peremén ül és a vízben tükröződő

---

<sup>249</sup> *A Varázshegy*, I/133.

„Krankheit ist durchaus nicht vornehm, durchaus nicht ehrwürdig, — diese Auffassung ist selbst Krankheit oder sie führt dazu.” *Der Zauberberg*, 104.

<sup>250</sup> MANN, Thomas, *József és testvérei*, (Sárközi György, Káldor György ford.) Budapest, Magyar Helikon, 1963. 11.

„Tief ist der Brunnen der Vergangenheit. Sollte man ihn nicht unergründlich nennen?” MANN, Thomas, *Joseph und seine Brüder I., Die Geschichten Jaakobs*, Frankfurt am Main, S Fischer Verlag, 1983. 7.

csillagokat bámulja.<sup>251</sup> Nem sokkal később atyja, Jákob kérdő hangsúllyal meg is állapítja: „A mélység szélén ül a gyermek?”<sup>252</sup> Az aggodalom, hogy József „vigyázatlanságból a kútba eshet” (*möchte aus Unvorsicht in den Brunnen fallen*)<sup>253</sup> nem is bizonyul alaptalannak, hiszen két ízben is megtörténik a későbbiekben, átvitt értelemben legalábbis. A „kút” a „mélység” és a „halál” témái tehát már a ciklus legelején felbukkannak, akárcsak az „örökség” (Ruben kitagadtatása József árulkodása nyomán, illetve Jákob csele, amivel elorozza Ézsautól Izsák elsőszülöttjének járó áldását) és a „testvérgyilkosság” (az idősebb testvérek féltékenysége Józsefre, valamint Ézsauinak az „áldástolvaj” Jákob ellen irányuló haragja)<sup>254</sup> motívumai. A szövegben ezek a motívumok kezdettől fogva erősen jelöltté válnak és kiemelődnek. A „kút” motívumáról például már első előfordulásai alkalmával nyilvánvaló, hogy igen összetett szimbólumról van szó. Nem csak azért, mert „stratégiaileg” kulcsfontosságú pozíciókban, a szöveg, illetve az elbeszélt történet legelején bukkan fel, hanem „stilisztikailag” is erősen jelöltté teszi a kifejezés metaforikussága, vagyis bizonyos értelemben az *elsődleges ikonicitás* (ld. fent). Először a *múlt* kifürkészhetetlen mélységét hasonlítja hozzá az elbeszélő, ami irodalmi-retorikai szempontból feltétlenül, a fogalmi asszociáció szempontjából pedig szemiotikai értelemben is metaforának tekinthető, hiszen a „kút” és a „múlt” konceptusai egy kitüntetett tulajdonságuk, a beláthatatlan mélység révén kapcsolódnak össze. Ugyanakkor az *ikonicitás*, és így a *szemiotikai értelemben vett metaforikusság* a zeneinél itt annyival bonyolultabb, hogy nem a *jelhordozó* közvetlen formai jellegzetességei kötődnek ikonikus módon a *jeltárgyhoz* (ahogy a korábbi példában Wagnernél magának a *Tarnhelm*-motívumnak a zenei megvalósulásában volt meg a harmóniai kétértelműség), hanem az általa *denotatív*an jelölt fogalomé. Ebben az értelemben tehát az irodalmi szövegben a motívumok *elsődleges ikonicitása* a zenével ellentétben csakis *konnotatív* kapcsolatból származhat. Noha az olvasó a szöveggel való első találkozáskor elvileg még nem tudhatja, hogy a „kút” vagy „verem” milyen jelentőséggel fog bírni a későbbiekben (vagyis hogy a *metaforából allegóriává*, illetve *lexémából motívummá* válik), ám a metafora önmagában is képes ezt a várakozást kelteni az olvasóban. Éppúgy, ahogy az európai zenei romantika minimális ismeretében is sejthető Wagnernél, hogy minden bizonnyal fontos tartalommal bír egy különös, tercron kapcsolatokon alapuló harmóniasorozat. A főbb motívumok *stilisztikai jelöltsége* tehát, mielőtt ismétlődéseik és a történet szerveződésében betöltött szerepük révén *stratégiaileg* is jelöltté válnának, alapvetően az adott elbeszélő műalkotás kifejezőmódjára

<sup>251</sup> József és testvérei, 47. vö. *Joseph und seine Brüder I.*, 60.

<sup>252</sup> József és testvérei, 53.

„»Es sitzt das Kind an der Tiefe?«” *Joseph und seine Brüder I.*, 68.

<sup>253</sup> Uo.

<sup>254</sup> A *Segensdieb* kifejezés egyébként mind Józsefre, mind Jákobra vonatkoztatva előkerül a történet folyamán.

vonatkozó preszuppozíciók eredménye. Ennek megfelelően nem szükséges minden motívum esetében a „kúthoz” hasonlóan erőteljes metafora a jelöltség eléréséhez. Hiszen például a „halál”, vagy a „testvérgyilkosság” kérdésére az európai elbeszélő hagyomány alapszintű ismeretében is minden olvasó eleve kiemelt figyelmet fordítana.

A *manifestáció* szintjén tehát mindenekelőtt a fő motívumok *jelöltsége* teremődik meg (stilisztikai eszközökkel), ami lehetővé teszi a befogadó számára, hogy ismétlődőként ismerje fel az adott tartalmakat, végül pedig rekonstruálja a történet ezek által megképzett szemantikai vázát. Proust nagyszabású regényciklusa, *Az eltűnt idő nyomában* esetén például az egyes szereplők származása és társadalmi státusza jelenik meg kezdettől fogva erősen jelölt tulajdonságként, ami potenciálisan motivikussá válhat, és válik is a szöveg egészét tekintve. Swann származásáról például az olvasó előbb szerez tudomást, mint arról, hogyan néz ki, vagy hány éves. A jellemzése gyakorlatilag a következőképpen indul:

„Bár Swann úr, az öreg Swann fia, főképp házassága előtt gyakran jött látogatóba Combray-ba, nagynéném és nagyszüleim évekig nem is sejtették, hogy rég nem él már abban a társaságban, amelyhez családja tartozott, és hogy ezen a Swann néven, amely itt rangrejtésül szolgált néki, tulajdonképpen – akárcsak azok a semmit sem sejtő és becsületes vendégfogadósok, akik tudtukon kívül egy híres haramiát rejtegetnek – a Jockey Club egyik legragyogóbb tagját látják vendégül, Párizs grófja, s a walesi herceg legkedvesebb barátját, a Faubourg Saint-Germain magas köreinek kényeztetett kedvencét.

Annak, hogy semmit sem tudtunk Swann fényes nagyvilági életéről, részben az ő tartózkodó s tapintatos természete, részben meg az volt az oka, hogy az akkori középosztály úgy gondolkodott a társaságról, mint a hinduk, vagyis olyan zárt kasztrendszernek nézte, ahol mindenki születésétől fogva szülei rangsorában kap helyet, s ahonnan, a véletlent, egy nem remélt házasságot, vagy egy kivételes pályát leszámítva, semmi sem tudja kirántani, hogy egy magasabb kasztba hatolhasson. Az öreg Swann még tőzsdetanácsos volt; a fiatal Swann ilyen módon egész élete végéig ahhoz a kaszthoz tartozott, amelyben a vagyonok, mint az adófizetők egy válfajában, bizonyos meghatározott jövedelmek között váltakoznak. Tudták, kikkel volt kapcsolatban az apja, így hát azt is tudhatták, milyenek az ő kapcsolatai, kik azok, akikkel 'módjában van' a társasági viszonyt fenntartani. Ha esetleg másféle embereket is ismert, azok csak olyan fiatalkori kapcsolatok lehettek, amelyeket családjának régi barátai, tehát szülei is, csupa jóindulatból egyszerűen nem vettek tudomásul, annál is

inkább, mert a fiatal Swann apja halála után is híven el-eljárogatott hozzánk; de fogadni lehetett volna, hogy azok a barátai, akiket mi nem ismertünk, oly fajta emberek lehettek, akiket, ha velünk van, nem is mert volna üdvözölni.”<sup>255</sup>

Az első információ, amit megtudunk a ciklus egyik legfontosabb szereplőjéről, tehát az, hogy az apja a tőzsdén dolgozott, ám ő maga valamely, az elbeszélő rokonsága számára ismeretlen oknál fogva mégis a legelőkelőbb párizsi társaság tagjává vált. A francia próza hagyományainak fényében (például a Proustra is nagy hatást gyakorló Balzac műveit alapul véve) cseppet sem rendkívüli, hogy a hősök szociális hierarchiában elfoglalt pozíciója fontos szereppel bír a történet alakulása szempontjából, Swann esetében ugyanakkor a kérdést különösképpen jelöltté teszi az elbeszélő családja által *vélt*, és a *valós* pozíciója között feszülő ellentmondás, amit a Narrátor külön ki is emel.

„Hogyha Swannra mindenáron egy társasági együttthatót akartunk volna erőszakolni, olyat, amely csak őrá illenék a szüleivel egy szinten lévő tőzsdések fiai köréből, az ő együttthatója némileg alacsonyabb rendű lett volna, mivel Swann igen szimpla modorú volt, valósággal bolondult a régi képekért és műtárgyakért, s mostanában ezért egy ócska palotában lakott, ahol fölhalmozhatta ezeket a gyűjteményeit, s ahol a nagynyám szívesen meg is látogatta volna, de hát a quai d’Orléans-ról nagynéném úgy vélekedett, hogy szégyen az ily városrészben lakni.”<sup>256</sup>

---

<sup>255</sup> PROUST, Marcel, *Az eltűnt idő nyomában I. - Swann*, (Gyergyai Albert ford.) Budapest, Európa könyvkiadó, 1983. 21-22.

„Pendant bien des années, où pourtant, surtout avant son mariage, M. Swann, le fils, vint souvent les voir à Combray, ma grand’tante et mes grands-parents ne soupçonnèrent pas qu’il ne vivait plus du tout dans la société qu’avait fréquentée sa famille et que sous l’espèce d’incognito que lui faisait chez nous ce nom de Swann, ils hébergeaient – avec la parfaite innocence d’honnêtes hôteliers qui ont chez eux, sans le savoir, un célèbre brigand – un des membres les plus élégants du Jockey-Club, ami préféré du comte de Paris et du prince de Galles, un des hommes les plus choyés de la haute société du faubourg Saint-Germain.

L’ignorance où nous étions de cette brillante vie mondaine que menait Swann tenait évidemment en partie à la réserve et à la discrétion de son caractère, mais aussi à ce que les bourgeois d’alors se faisaient de la société une idée un peu hindoue et la considéraient comme composée de castes fermées où chacun, dès sa naissance, se trouvait placé dans le rang qu’occupaient ses parents, et d’où rien, à moins des hasards d’une carrière exceptionnelle ou d’un mariage inespéré, ne pouvait vous tirer pour vous faire pénétrer dans une caste supérieure. M. Swann, le père, était agent de change ; le « fils Swann » se trouvait faire partie pour toute sa vie d’une caste où les fortunes, comme dans une catégorie de contribuables, variaient entre tel et tel revenu. On savait quelles avaient été les fréquentations de son père, on savait donc quelles étaient les siennes, avec quelles personnes il était « en situation » de frayer. S’il en connaissait d’autres, c’étaient relations de jeune homme sur lesquelles des amis anciens de sa famille, comme étaient mes parents, fermaient d’autant plus bienveillamment les yeux qu’il continuait, depuis qu’il était orphelin, à venir très fidèlement nous voir ; mais il y avait fort à parier que ces gens inconnus de nous qu’il voyait, étaient de ceux qu’il n’aurait pas osé saluer si, étant avec nous, il les avait rencontrés.” PROUST, Marcel, *À la recherche de temps perdu I. – Du côté de chez Swann, Première partie*, Paris, Gallimard, 1946, 27-29.

<sup>256</sup> *Swann*, 22.

„Si l’on avait voulu à toute force appliquer à Swann un coefficient social qui lui fût personnel, entre les autres fils d’agents de situation égale à celle de ses parents, ce coefficient eût été pour lui un peu inférieur parce que,

Nem sokkal később azonban így folytatja:

„De ha azt mondják nagynénémnek, hogy ez a Swann, aki, mint a néhai tőzsdetanácsos fia teljes joggal járhatott a ’legszebb polgári társaságba’, a legbecsültebb párizsi közjegyzők és ügyvédek közé (bár ugyan erről az előjogáról, úgy látszik, könnyű szívvel lemondott már) – mintegy titokban egészen különböző életet folytat; hogy mikor azzal távozik tőlünk, Párizsban, hogy hazamegy lefeküdni, s már az első utcánál visszafordul, s oly úri szalonba tér, ahova más tőzsdés, vagy tőzsdéstárs be se kukkanthat – a nagynéném mindebben olyan csodát látott volna, mint egy nála műveltebb hölgy abban a különös gondolatban, hogy ugyanaz az Aristeus, akivel személyes barátságban van, a vele való társalgás után Thetis tengeri birodalmába merül, oly helyre, amelyet halandó szem nem lát, s ahol Vergilius szerint tárt karokkal fogadják [...]”<sup>257</sup>

Swann társadalmi rangját tehát bizonyos értelemben valamiféle titok övezi, aminek köszönhetően a téma kezdettől fogva jelöltté válik, és a történet alakulásával motivikus értékre tesz szert. A másik, a regényciklus folyamán különös jelentőséggel bíró „oldal” (*côté*) szintén jelöltként jelenik meg. Igaz, a Guermantes név első szövegbeli felbukkanásakor csupán a combray-i templom faliszőnyegén megjelenített bibliai Eszter figurájáról jegyzi meg, hogy egy hajdani hercegnőre hasonlított.<sup>258</sup> Valamivel később azonban megtudjuk, hogy a Guermantes-ok, akiknek birtokai voltak Combray környékén, Brabant egykori grófjai,<sup>259</sup> ez a név pedig már a ciklus legelején, a Brabanti Genovéa történetét elmesélő *laterna magica* kapcsán felbukkan.<sup>260</sup> A név viselői tehát kezdettől fogva izgatják az elbeszélő fantáziáját, a család barátjával, Legrandin úrral elköltött vacsora közben például a következőkről értesülünk:

---

très simple de façons et ayant toujours eu une « toquade » d’objets anciens et de peinture, il demeurerait maintenant dans un vieil hôtel où il entassait ses collections et que ma grand’mère rêvait de visiter, mais qui était situé quai d’Orléans, quartier que ma grand’tante trouvait infamant d’habiter.” *Du côté de chez Swann, Première partie*, 29.

<sup>257</sup> *Swann*, 23-24.

„Mais si l’on avait dit à ma grand’mère que ce Swann qui en tant que fils Swann était parfaitement « qualifié » pour être reçu par toute la « belle bourgeoisie », par les notaires ou les avoués les plus estimés de Paris (privilège qu’il semblait laisser tomber en peu en quenouille), avait, comme en cachette, une vie toute différente ; qu’en sortant de chez nous, à Paris, après nous avoir dit qu’il rentrait se coucher, il rebroussait chemin à peine la rue tournée et se rendait dans tel salon que jamais l’oeil d’aucun agent ou associé d’agent ne contempla, cela eût paru aussi extraordinaire à ma tante qu’aurait pu l’être pour une dame plus lettrée la pensée d’être personnellement liée avec Aristée dont elle aurait compris qu’il allait, après avoir causé avec elle, plonger au sein des royaumes de Thétis, dans un empire soustrait aux yeux des mortels, et où Virgile nous le montre reçu à bras ouverts [...]” *Du côté de chez Swann, Première partie*, 31.

<sup>258</sup> *Swann*, 73. ill. *Du côté de chez Swann, Première partie*, 103.

<sup>259</sup> *Swann*, 123. ill. *Du côté de chez Swann, Première partie*, 175-176.

<sup>260</sup> *Id. Swann*, 14. ill. *Du côté de chez Swann, Première partie*, 17-18.

„Figyelmesen hallgattam Legrandin minden egyes szavát, mivel mindig oly kellemes benyomást keltettek bennem; de mivel nem hagyott nyugton egy nőnek az emléke, akit nemrég láttam először, s abban a hitben, hogyha Legrandin a környék több nagyúri személyiségével is jóban van, talán őt, ezt a nőt is ösmeri, összeszedtem a bátorságom és így szóltam hozzá: 'Nem ismeri Legrandin úr, a ... a Guermantes-kastély hölgyeit?', ami majdnem boldoggá tett, mivel már azzal, hogy kimondtam e nevet, hatalmat nyertem fölötte, egyrészt mert így sikerült kiszakítanom álmaimból, másrészt mert így életet, zengő és tárgyilagos életet nyert tőlem.”<sup>261</sup>

A patinás családnév tehát nyilvánvalóan kíváncsi érdeklődést, sőt vágyakozást kelt a Narrátorban, ahogy a lelke mélyén sznob Legrandin úr is – noha tagadja – fájlalja az ismeretség hiányát.<sup>262</sup> A legendás Brabanti Genovéa modern kori leszármazottainak megismerése egyfajta célként, küldetesként jelenik meg az elbeszélő számára, mely a későbbiekben be is teljesül. Ez a greimas-i értelemben vett diszjunkció pedig a Guermantes nevet is eleve jelöltté, egy potenciális motívum alapjává teszi.

A nevek pedig, jelöltségük megteremtése után nem sokkal, egy összefüggésben is feltűnnek, amikor a Combray körüli, a Narrátor gyerekkorában tett sétákra terelődik a szó:

„Mert a séták számára két 'oldal' volt Combray körül, mégpedig olyannyira ellenkező irányban, hogy sohase távoztunk ugyanazon az ajtón át, amikor az egyik, vagy a másik oldalon akartunk járni: az egyik a méséglise-la-vineuse-i oldal volt, amelyet Swannék oldalának is hívtunk, mivel abban az irányban Swann birtoka előtt vitt az út, a másik pedig a guermantes-i oldal.”<sup>263</sup>

Az „oldalak” már csupán azáltal is erősen jelöltek, hogy a regényciklus egyes köteteinek címéül is szolgálnak. Hiszen az első könyv franciául a *Du côté de chez Swann*, vagyis (szabad fordításban) a „Swann felőli oldalon” címet viseli, a harmadik kötet pedig a *Le côté de*

---

<sup>261</sup> *Swann*, 149-150.

„J'écoutais les paroles de M. Legrandin qui me paraissaient toujours si agréables ; mais troublé par le souvenir d'une femme que j'avais aperçue dernièrement pour la première fois, et pensant, maintenant que je savais que Legrandin était lié avec plusieurs personnalités aristocratiques des environs, que peut-être il connaissait celle-ci, prenant mon courage, je lui dis : « Est-ce que vous connaissez, monsieur, la... les châtelaines de Guermantes ? », heureux aussi en prononçant ce nom de prendre sur lui une sorte de pouvoir, par le seul fait de le tirer de mon rêve et de lui donner une existence objective et sonore.” *Du côté de chez Swann, Première partie*, 214-215.

<sup>262</sup> Id. *Swann*, 150-152. ill. *Du côté de chez Swann, Première partie*, 215-217.

<sup>263</sup> *Swann*, 158.

„Car il y avait autour de Combray deux « côtés » pour les promenades, et si opposés qu'on ne sortait pas en effet de chez nous par la même porte, quand on voulait aller d'un côté ou de l'autre : le côté de Méséglise-la-Vineuse, qu'on appelait aussi le côté de chez Swann parce qu'on passait devant la propriété de M. Swann pour aller par là, et le côté de Guermantes.” *Du côté de chez Swann, Première partie*, 226.

*Guermites*, vagyis a „Guermites-i oldal” címen jelent meg. Aligha szükséges hosszasan érvelni amellett, hogy ha egy regény történetének egy bizonyos eleme felbukkan a regény címében, az joggal kelti az olvasóban azt a várákozást, hogy a történet szempontjából fontos motívumról lehet szó. E *manifesztáció* szintjén megjelölődő elemek pedig Proust művében is a szöveg egész struktúráját meghatározó motívumoknak bizonyulnak egészen a legalapvetőbb szemantikai kategóriák szintjéig, amint az a későbbiekben bemutatásra kerül.

Egy utolsó példa a *manifesztáció* szintjén tapasztalható jelöltségre James Joyce *Ulysses* című regénye, melyet köztudomásúlag több elemzője is „wagneriánus regénynek” vélt.<sup>264</sup> Az ír szerző szövegében gyakran idézetek, vagy allúziók működnek motívumként, ami nem meglepő annak fényében, hogy a teljes mű maga is egy klasszikus történet helyenként megerősítő, máshol dekonstruáló jellegű újráírása. Bloomnak például Dublint járva a nevezetes nap folyamán több ízben is eszébe jut Mozart *Don Giovanni* című operájának *Là ci darem la mano* kezdetű duettje, melyet felesége, Molly készül énekelni egy koncerten. Legtöbbször arról elmélkedik, vajon helyesen ejti-e benne Molly a *voglio* szót (mely egyébként az eredeti olasz szövegben egyáltalán nem is szerepel):<sup>265</sup>

„*Voglio e non vorrei*. Kíváncsi vagyok, jól ejti-e ki: *voglio*.”<sup>266</sup>

Később a *Freeman's Journal* szerkesztőségében is majdnem rákérdez az egyik kollégájánál,<sup>267</sup> s később a *Kirké-fejezet* bordélyházi látomásában is visszatér a témára.<sup>268</sup> Ezeken kívül is számos idézet található a műben Mozart operájából, legtöbbször az említett duettből, Bloom még dúdolja is a *Lótuszzevők* fejezetben,<sup>269</sup> de a kormányzó jelenete (*Don Giovanni, a cenar teco...*) is több ízben előkerül.<sup>270</sup> A *Don Giovanni* idézetek természetesen elsősorban egy olyan olvasó számára válnak jelöltté, aki jól ismeri az operát és így képes beazonosítani őket a szövegben (amit némileg megnehezít, hogy egyéb olasz nyelvű operaidézetek is találhatóak a szövegben, például Lionel áriája Flotow *Márta* című operájából, *M'appari tutt'amor*, mely szintén több alkalommal bukkan fel). Ugyanakkor az elbeszélő

---

<sup>264</sup> Id. 11-12. jegyzet.

<sup>265</sup> Id. MOZART, Wolfgang Amadeus, DA PONTE, Lorenzo, *Il dissoluto punito ossia il Don Giovanni*, Neue Mozart Ausgabe II/5/17. Bärenreiter Verlag, 111.

<sup>266</sup> JOYCE, James, *Ulysses*, (Gula Marianna, Kappanyos András, Kiss Gábor Zoltán, Szolláth Dávid ford.) Budapest, Európa könyvkiadó, 2012. 65.

„*Voglio e non vorrei*. Wonder if she pronounces that right: *voglio*.” JOYCE, James, *Ulysses*, Penguin Modern Classics. 77.

<sup>267</sup> *Ulysses* (2012), 120. ill. *Ulysses*, 153.

<sup>268</sup> *Ulysses* (2012), 416. ill. *Ulysses*, 571.

<sup>269</sup> *Ulysses* (2012), 78. ill. *Ulysses*, 94.

<sup>270</sup> *Ulysses* (2012), 176 és 448. ill. *Ulysses*, 229, valamint 616.



hang az operairodalomban kevésbé jártas olvasók számára is nyilvánvalóvá teszi Mozart művének fontosságát, hiszen Molly ennek egyik számával lép fel, a koncertműsort pedig az a Blazes (a magyar fordításban „Bagzó”) Boylan vitte el neki, akire Bloom az egész történet folyamán féltékeny. Ebben az értelemben tehát az intertextuális utalás valóban jelöltté válik Joyce szövegében, és önálló motívumként kezd működni.

Hasonló módon alapozódik meg egy másik szó motívumkaraktere, amit a klasszikus műveltség terén kihívásokkal küzdő Molly szintén nem tud helyesen kiejteni:

„A leesett könyv a narancsszín-meanderes éjjeliedény hasához támaszkodott.

– Mutasd ide. Megjelöltem. Van benne egy szó, meg akartalak kérdezni.

Nagyot kortyolt a teáscsészéből, nemfülénél fogva, és miután ügyesen megtörülte ujja hegyét a lepedőn, elkezdte szántani a szöveget egy hajtűvel, míg végre megtalálta a szót.

– Menten mit? – kérdezte Bloom.

– Itt, ez – mondta. – Ez mit jelent?

Előrehajolt és olvasta ápolt körme felett.

– Metempsichózis – ismételte homlokát ráncolva. – Görög szó. A görögből jön. A lélek újratesztelését jelenti.”<sup>271</sup>

Bloom ezután a lélekre, a halálra, egészen konkrétan pedig Paddy Dignam-re gondol, akinek a temetésére később a nap folyamán ellátogat – majd megkísérli elmagyarázni Mollynak a reinkarnáció fogalmát. A kifejezés később több ízben felbukkan, mind helyesen betűzött, mind Molly által félreértett formájában – *met him pike hoses* (a magyar fordításban „mentenpisózis”). Egy ilyen szó már puszta alakjánál fogva is figyelemfelhívó erővel bír, ami

---

<sup>271</sup> *Ulysses* (2012), 65-66.

„The book, fallen, sprawled against the bulge of the orangekeyed chamberpot.

- Show here, she said. I put a mark in it. There's a word I wanted to ask you.

She swallowed a draught of tea from her cup held by nothandle and, having wiped her fingertips smartly on the blanket, began to search the text with the hairpin till she reached the word.

-Met him what? he asked.

-Here, she said. What does that mean?

He leaned downwards and read near her polished thumbnail.

-Metempsychosis?

-Yes. Who's he when he's at home?

-Metempsychosis, he said, frowning. It's Greek: from the Greek. That means the transmigration of souls.”

*Ulysses*, 77.

alkalmassá teszi rá, hogy az olvasó emlékezzen rá és adott esetben felidézze korábbi előfordulásait, vagyis a *manifesztáció* szintjén jelölt elem ezúttal is képes lehet *vezérmotívum*má válni.

A *nulladik szintű implicit* olvasó tehát ezúttal is csupán a *jelölt* és *jelöletlen* (*unmarked*) elemek elkülönítését végzi az elbeszélés szintagmatikus sorában. Ezen a szinten azonban még nem jönnek létre sem *narratív megnyilatkozások*, sem *alapvető szemantikai kategóriák*. Az értelmezési funkció így valóban a peirce-i *közvetlen interpretáns*nak felel meg, mivel maga a jel hordozza, nem igényel reflexiót az értelmező (*interpreter*) részéről. Az elbeszélő szövegek bármilyen fokú megértése azonban ezen a szinten nyilvánvalóan lehetetlen, hiszen önmagában ahhoz, hogy egy jelsorozatot *történetként* értsünk meg, további, magasabb rendű interpretatív funkciók bevonása szükséges (az irodalmi műalkotások által hordozott esztétikai jelentésrétegről nem is beszélve). Wagner zenekari motívumaihoz hasonlóan tehát az említett irodalmi motívumok is ismételt előfordulásaik, és az ismétlődést felismerő olvasóban kiváltott reflexió révén válnak jelentéstelivé.

## 2. Felszín

A „jelentésteli struktúrák diszkurzív keretben történő megjelenése” tehát azon a szinten megy végbe, amit Greimas *felszíni struktúrájának* (*structure de surface*) nevez.<sup>272</sup> Itt, a narratív nyelvtan szintjén jelennek meg a narratív megnyilatkozások, és válnak a *diszkurzív aktorok narratív aktánsokká*.<sup>273</sup> Az ehhez tartozó befogadói szerepet fentebb *első szintű implicit olvasónak* neveztem, s a hozzá tartozó értelmezői pozíciót Peirce *dinamikus interpretáns* (*dynamical interpretant*) fogalmának feleltettem meg, mivel itt egyértelműen megjelenik valamiféle mediáció *jel* és *értelmező* között.<sup>274</sup> Wagner zenekari motívumai esetében ez ugye azt jelentette, hogy a művek hallgatója/nézője képes felismerni és megjegyezni egyes karakterisztikus (*jelölt*) zenei anyagokat, s azok ismétlődéseit kontextusba helyezve *jelentést tulajdonítani* nekik. Greimas-i értelemben így váltak a szémikus motívumok a történet egységét megteremtő szemantikai izotópiákká, ami fontos lépés egy karakterisztikus dallamfordulattól, vagy harmóniamenettől a *Leitmotiv* irányába. Ez a

---

<sup>272</sup> ld. 175. jegyzet.

<sup>273</sup> ld. 177. jegyzet.

<sup>274</sup> ld. 179. jegyzet.

folyamat egyben paradigmatiszációt is jelent, vagyis az elbeszélés szintagmatikus sorában egymás után következő események, cselekvések közül egyesek a motívumok azonossága révén valamilyen szempontból együvé tartozókként tűnnek fel. A *narratív megnyilatkozások* szempontjából nézve pedig adott kontextusban azonos *tengely* mentén megy végbe az aktánsok közötti *konjunkció*, illetve *diszjunkció*.

A *Buddenbrook-ház*ban például Christian és Tony magatartásbeli problémáiért a családtagok ismételten a már említett krögeri származást teszik felelőssé. Christian például már gimnazistaként hajlandóságot mutat arra, hogy nagybátyjához, Justus Krögerhez hasonlóan a derék városi polgárok által helytelenített „ledér életmódot” folytató (*eine wenig lockere Lebensführung*) *suitier*-vé váljon.<sup>275</sup> Ez ugyan ekkor még leginkább az ifjú Buddenbrook színház, és színésznők iránti lelkesedésében mutatkozik meg (virágot visz a *Tell Vilmos* előadás primadonnájának), ám a városi nyárspolgárság, Christian iskolájának vezetősége, és legfőképpen atyja, a konzul már ezt sem nézik jó szemmel.

„Hogy fogta föl [...] [Jean Buddenbrook] az esetet? Nem is annyira haragosan, inkább valósággal lesújtottan, megsemmisülten. Egészen összetörve ült a tájképszobában, mikor a konzulnénak elmondta, mi történt.

– Ez a mi fiunk, így indul...

– Jóisten, az apád nevetett volna rajta, Jean ... Meséld csak el csütörtökön mináluk, meglásd, papa pompásan fog mulatni.

Erre kitört a konzulból az indulat.

– Hja! Persze! Meghiszem azt, hogy mulatni fog, Bethsy! Örülni fog, hogy az ő könnyelmű vére és istentelen hajlandósága nem csak Justusban a *suitier*-ben hanem szemlátomást egyik unokájában is tovább él ... teringettét te kényszerítesz erre a

---

<sup>275</sup> Id. A *Buddenbrook-ház*, 69. ill. *Die Buddenbrooks*, 79-80.

Justus Krögerről, a „könnyelmű vérű” Lebrecht Kröger fiáról egyébként a későbbiekben kiderül, hogy „kulantériájával és derűs könnyűvérűségével sohasem tudott a kereskedővilágban biztos és kétségtelenül szolid pozícióra vergődni, szülői örökségének jelentős részét jó előre elherdálta [...]” A *Buddenbrook-ház*, 200.

„Er hatte, mit seiner Kulanz und seiner heiteren Leichtlebigkeit, es niemals zu einer sicheren, soliden und zweifellosen Position in der Kaufmannswelt bringen können, er hatte einen bedeutenden Teil seines elterlichen Erbes im voraus eingebüßt [...]” *Die Buddenbrooks*, 227.

Valamint, hogy idősebb fia, Jakob Kröger Hamburgban „rossz erkölcsű társaságba keveredett”, s emiatt Justus végül kitagadta. Uo. 201, ill. 229.

kijelentésre! Odamegy ahhoz a személyhez! Kiadja a pénzét arra a hölgyikére! Nem, hisz nem tudta, mit cselekszik; de a hajlam kiütközik! A hajlam kiütközik!”<sup>276</sup>

Ugyanezzel egyidőben a konzulnak leánya, Antonia (Tony) miatt is fő a feje, aki az elbeszélő szerint:

„[...] fejét egyre hetykébben vetette hátra, és kivált nyaranta, mikor a nagyszüleinél lakott, veszedelmesen hajlott a fennhéjázásra és a hiúságra.”<sup>277</sup>

Nyilvánvaló tehát, hogy

„míg Tamás sokat ígérően mélyedt el az üzleti dolgokban, míg Klára vígan cseperedett, s míg Klotild étvágyában mindenkinek öröme telt, addig Tony és Krisztián kevésbé vívták ki az általános megleledést.”<sup>278</sup>

Ezért pedig a konzul mindenekelőtt gyermekei Kröger nagyatyjuktól örökölt „könnyelmű” (*leichtfertig*) és „istentelen” (*unfromm*) hajlamait (*Neigungen*) okolja.<sup>279</sup> Ahogy Christiant állandóan fivérével, Tom-mal állatják szembe, úgy Tony elé folyvást

„[...] az engedelmes, jámbor és szorgalmas Tilda kuzint hozták föl példaképül. Az anyai részről örökölt nagyúri hajlamok ébredtek a kisasszonykában, amikor a hintaszékből a komornának, vagy az inasnak parancsolgatott.”<sup>280</sup>

---

<sup>276</sup> *A Buddenbrook-ház*, 70.

„Wie faßte [...] [Jean Buddenbrook] die Sache auf? Er war weniger zornig als geradezu überwältigt und geschlagen ... Als er der Konsulin Mitteilung machte, saß er beinahe gebrochen im Landschaftszimmer.

»Das ist unser Sohn, so entwickelt er sich ...«

»Jean, mein Gott, dein Vater hätte gelacht darüber ... Und erzähle es nur Donnerstag bei meinen Eltern, Papa wird sich köstlich amüsieren ...«

Hier beehrte der Konsul auf. »Ha! Ja! ich bin überzeugt, daß er sich amüsieren wird, Betsy! Er wird sich freuen, daß sein leichtfertiges Blut und seine unfrohen Neigungen nicht nur in Justus, dem ... Suitier, sondern ersichtlich auch in einem seiner Enkel fortleben ... sapperlot, du zwingst mich zu dieser Äußerung! Er geht zu dieser Person! Er gibt sein Taschengeld aus für diese Lorette –! Er weiß es nicht, nein; aber die Neigung zeigt sich! Die Neigung zeigt sich!...«” *Die Buddenbrooks*, 80-81.

<sup>277</sup> *A Buddenbrook-ház*, 70.

„[...] sie zeigte eine immer keckere Art, den Kopf in den Nacken zu werfen und äußerte, besonders wenn sie den Sommer draußen bei den Großeltern verlebte hatte, einen argen Hang zu Hoffart und Eitelkeit.” *Die Buddenbrooks*, 81.

<sup>278</sup> *A Buddenbrook-ház*, 68.

„Weniger zufrieden nämlich, wie angedeutet, als mit Thomas, der sich mit Talent in die Geschäfte einlebte, mit Klara, die munter heranwuchs, und der armen Klothilde, deren Appetit jeden Menschen erfreuen mußte, konnte man mit Tony und Christian sein.” *Die Buddenbrooks*, 78.

<sup>279</sup> Bár megjegyzendő, hogy a német „unfromm” szó szerint csupán „jámborság nélkül” jelent, a magyar „istentelen” (ez németül „gottlos” lenne) szó véleményem szerint nem adja tökéletesen vissza, mivel erőteljesebben elítélő felhangja van, mint a konzul által a német szövegben használt kifejezésnek.

<sup>280</sup> *A Buddenbrook-ház*, 50-51.

Voltaképpen tehát arról van szó, hogy – a Buddenbrook-család feje és a vele egy véleményen lévő családtagok szerint legalábbis – *diszjunkció* áll fenn gyermekei, Christian és Tony, illetve a hasonló társadalmi státuszú személyektől elvárt „polgári erények” (szerénység, takarékoság, jámborság, szorgalmasság stb.) között, míg például Thomas és Thilda esetében *konjunkcióról* beszélhetünk. A narrativitás ugyanakkor Greimas modellje szerint logikai értelemben állapotváltozást feltételez, vagy legalábbis arra irányuló kísérletet egyes *aktorok* részéről. Tony esetében az egymást követő (egyébként egytől egyig sikertelen) házasságai nyilvánvalóan ilyen kísérletként jelennek meg, néha saját, máskor inkább a családja részéről. Amikor leendő első férje, Grünlich úr levélben jegygyűrűt küld Tonymak, aki továbbítja a levelet apjának, a konzulnak, azzal a kommentárral, hogy nem a hamburgi kereskedőt, hanem a nyaralásakor megismert, republikánus érzelmű orvostanhallgatót, Morten Schwarzkopf-ot szereti, a konzul válaszában a következő mondatot olvashatjuk:

„Felnőtt leány vagy, és olyan komoly életviszonyban leledzel, hogy nem szabad eltitkolnom előtted ama következményeket, amelyek egy *könnyelmű lépésedből* származhatnak.”<sup>281</sup>

A levél végén pedig:

„Nem azért születünk, leányom, amit rövidlátó szemünk, kisdéd, egyéni boldogságunknak lát, mert nem vagyunk elszórt, egymástól független, önmagunkban létező egyének, hanem miként a láncnak a szemei, és úgy, ahogyan vagyunk, nem volnánk elgondolhatók azoknak sora nélkül, akik előttünk voltak és nekünk az utakat megmutatták, *jómaguk szigorral se jobbra, se balra nem nézve, a kipróbált, tiszteletre méltó hagyományt követvén*. A Te utad, úgy vélem, hosszú hetek óta világosan és élesen elhatárolva tárul elébed, és nem lennél az én leányom, nem lennél unokája Istenben boldogult nagyatyádnak, s általában *nem lennél méltó tagja családuknak, ha komolyan fejedbe vennéd, hogy egyedül, dacos és csapodár lélekkel járod a magad rendetlen ösvényét*.”<sup>282</sup>

---

„[...] der Vater aber und die Großmama [...] ihr die ergebene, fromme und fleißige Kusine Thilda als Muster vorhielten. Die feudalen Neigungen der mütterlichen Familie regten sich in dem kleinen Fräulein, wenn sie vom Schaukelstuhle aus der Zofe oder dem Diener einen Befehl erteilte ...” *Die Buddenbrooks*, 59.

<sup>281</sup> *A Buddenbrook-ház*, 125.

„Du bist ein erwachsenes Mädchen und befindest Dich in einer so ernsten Lebenslage, daß ich nicht anstehen darf, Dir die Folgen namhaft zu machen, die *ein leichtfertiger Schritt Deinerseits* nach sich ziehen kann.” *Die Buddenbrooks*, 142. [Kiemelések tőlem – ND]

<sup>282</sup> *A Buddenbrook-ház*, 125-126.

Jean Buddenbrook tehát a maga részéről mindent elkövet, hogy leányát lebeszélje a „maga rendetlen ösvényeinek” (*seine eigene, unordentliche Pfade*) követéséről, felhívva figyelmét „könnyelműségének” (*Leichtfertigkeit*) szörnyű következményeire. Az ezt követő események (Tony feleségül megy Grünlich-hez) fényében úgy tűnik, sikerrel is jár, Tony teljesíti a tőle kívánt polgári kötelességét, nem sokkal később azonban kiderül, hogy a konjunktúra csupán látszólagos, mivel a konzul által megfelelő vőnek gondolt Grünlich önhibájából csődbe jut. Buddenbrook konzul ezt a következőképpen ismeri be leányának:

„– Azt hiszem, eltalálom a gondolataidat, édes Tonym – szólt –, és nem habozom bevallani, hogy azt a lépést, amelyet négy évvel ezelőtt okosnak és üdvösnek tartottam, ebben az órában bánom ... őszintén bánom. Hiszem, hogy Isten előtt nem vagyok bűnös. Hiszem, hogy kötelességemet teljesítettem, amikor igyekeztem neked származásodhoz méltó létalapot teremteni ... Az ég másképp akarta ... nem fogod föltételezni az apádról, hogy akkoriban *könnyelműen és meggondolatlanul* tette kockára a boldogságodat! Grünlich a legjobb ajánlatok birtokában lépett velem érintkezésbe, mint lelkészcsaládból való, istenfélő és világban jártas férfiú ... Később üzleti tudakozódásokat szereztem róla, valamennyi a lehető legkedvezőbben hangzott. Megvizsgáltam a viszonyait ... Ez még mindig homályos és földéítésre vár. De ugye te nem vádolsz engem ...”<sup>283</sup>

Nehéz nem észrevenni, hogy ismét a „könnyelmű” (*leichtfertig*) szót használja, ahogy korábban több ízben is. Ráadásul, miután Kesselmayr úrtól (Grünlich bankára) megtudja,

---

„Wir sind, meine liebe Tochter, nicht da für geboren, was wir mit kurzsichtigen Augen für unser eigenes, kleines, persönliches Glück halten, denn wir sind nicht lose, unabhängige und für sich bestehende Einzelwesen, sondern wie Glieder in einer Kette, und wir wären, so wie wir sind, nicht denkbar ohne die Reihe derjenigen, die uns vorangingen und uns die Wege wiesen, indem *sie ihrerseits mit Strenge und ohne nach rechts oder links zu blicken, einer erprobten und ehrwürdigen Überlieferung folgten*. Dein Weg, wie mich dünkt, liegt seit längeren Wochen klar und scharf abgegrenzt vor Dir, und du müßtest nicht meine Tochter sein, nicht die Enkelin Deines in Gott ruhenden Großvaters und überhaupt *nicht ein würdig Glied unserer Familie, wenn Du ernstlich im Sinne hättest, Du allein, mit Trotz und Flattersinn Deine eigenen, unordentlichen Pfade zu gehen*.” *Die Buddenbrooks*, 142-143. [Kiemelések tőlem – ND]

<sup>283</sup> *A Buddenbrook-ház*, 184.

„»Ich glaube deine Gedanken zu erraten, liebe Tony«, sagte er, »und auch ich meinerseits, ich zögere nicht, dir zu bekennen, daß ich den Schritt, der mir vor vier Jahren als klug und heilsam erschien, in dieser Stunde bereue ... aufrichtig bereue. Ich glaube, vor Gott nicht schuldig zu sein. Ich glaube, meine Pflicht getan zu haben, indem ich mich bemühte, dir eine deiner Herkunft angemessene Existenz zu schaffen ... Der Himmel hat es anders gewollt ... du wirst von deinem Vater nicht glauben, daß er damals, *leichtfertig und unüberlegt*, dein Glück aufs Spiel gesetzt hat! Grünlich trat mit mir in Verbindung, versehen mit den besten Empfehlungen, ein Pastorssohn, ein christlicher und weltläufiger Mann ... Später habe ich geschäftliche Erkundigungen über ihn eingezogen, die so günstig lauteten als möglich. Ich habe die Verhältnisse geprüft ... Das alles ist dunkel, dunkel und harrt noch der Aufklärung. Aber nicht wahr, du klagst mich nicht an ...«” *Die Buddenbrooks*, 209. [Kiemelések tőlem – ND]

hogy Grünlich a házassága előtt meghamisította a könyvelését, és úgy dönt, hazaviszi Tonyt, a következőképpen fakad ki:

„– Uram, megvetem a szavait – rebegte kissé bizonytalanul. – Megvetem örült rágalmaikat, annál inkább, minthogy engem is érnek ... engem, aki *leányomat nem vittem könnyelműen a szerencsétlenségbe*. Én biztos információkat szereztem a vömről ... a többi az Úr akarata volt!”<sup>284</sup>

A konzul váltig tagadja tehát, ugyanakkor a kifejezés többszöri ismétlése miatt mégis úgy tűnik, a „könnyelműség” talán mégsem csak az öreg Kröger konzul „vérének” köszönhetően van jelen a családban. Jóval később Thomas Buddenbrook a feleségéhez járó „gavallér” hadnagyra való féltékenységében

„[...] szinte boldog lett volna [...], ha afféle szeles, tudatlan és ordináré fickónak foghatja fel, ha megértheti és lenézheti mint olyan embert, aki jó adag elbizakodottságát egy gyűszűnyi művészetben feloldva árasztja ki magából, és ezzel női szíveket veszteget meg. Mindent elkövetett, hogy ilyen alaknak tudja bélyegezni. *Külön ebből a célból idézte fel magában ősi ösztöneit: a megállapodott, takarékos kereskedő tartózkodó bizalmatlanságát a kalandorkedvű, könnyelmű és üzletileg megbízhatatlan katonafélével szemben*. Gondolatban, valamint beszédben fitymáló hangsúllyal, egyre csak 'a lajdinánt'-nak nevezte Throta urat; amellet nagyon is jól érezte, hogy ez a címzés a lehető legkevésbé sem volt alkalmas, hogy a fiatalember lényét kifejezze ...”<sup>285</sup>

A kereskedő-polgár tehát ezúttal is a „könnyelműség” bélyegével igyekszik felcímkézni, s ezáltal semlegesíteni azt, amit megfoghatatlannak érez. A narrátor ugyanakkor azt is megjegyzi (sőt, hangsúlyozza), hogy Thomas Buddenbrook félt. Minden bizonnyal éppen attól, hogy az atyáitól örökölt gondolkodásmód és értékek többé már nem bizonyulnak

---

<sup>284</sup> *A Buddenbrook-ház*, 194.

„»Herr, ich verachte Ihre Worte«, brachte er mit geringer Sicherheit hervor. »Ich verachte Ihre wahnsinnigen Verleumdungen um so mehr, als sie auch mich treffen ... mich, der *ich meine Tochter nicht leichtfertigerweise ins Unglück gebracht habe*. Ich habe sichere Erkundigungen über meinen Schwiegersohn eingezogen ... das übrige war Gottes Wille!«”

<sup>285</sup> *A Buddenbrook-ház*, 545.

„[...] er wäre [...] glücklich gewesen, [...] ihn als einen windigen, unwissenden und ordinären Jungen hätte verstehen und verachten können, der seine normale Portion von Übermut in ein wenig Kunst ausströmen läßt und damit Frauenherzen gewinnt. Er ließ nichts unversucht, ihn zu einer solchen Figur zu stempeln. *Er rief einzig und allein zu diesem Behufe die Instinkte seiner Väter in sich wach: das ablehnende Mißtrauen des seßhaften und sparsamen Kaufmannes gegenüber der abenteuerlustigen, leichtfertigen und geschäftlich unsicheren Kriegerkaste*. In Gedanken sowohl wie in Gesprächen nannte er Herrn von Throta beständig mit geringschätziger Betonung »der Leutnant«; und dabei fühlte er allzu gut, daß dieser Titel nach allen am schlechtesten geeignet war, das Wesen dieses jungen Mannes auszudrücken ...“ *Die Buddenbrooks*, 621-622.

alkalmasnak a világ és a többi ember megértésére, s így idejüket múlva magára hagyják őt, az ősi család sarját egy olyan világban, ami immár idegenné vált számára.

A „könnyelműség” motívuma tehát végigvonul a történeten, egyetlen paradigma alá rendezve mindent, ami a család szigorú polgári-kereskedő erkölcsei szerint bűnös, gyanús, vagy legalábbis értelmetlen. A hozzá kapcsolódó narratív események ugyanakkor rendkívül sokfélék. Ahogy Wagnernél is igencsak különbözik egymástól Alberich kapzsiságtól és hatalomvágytól motivált, Siegmund heroikus és Wotan melankolikus „lemondása” (*Entsagung*, ld. fent), úgy Christian, Tony, Jean Buddenbrook és Throta úr kapcsán is egészen máshogy merül fel a „könnyelműség” vádja. Christian és Tony esetében még nyilvánvalóan arról van szó, hogy a család kárhoztatandónak tartja egyes vonásaikat, melyeket nagyapjuktól, az öreg Kröger-től örökölt „hajlam” (*Neigung*) kiütkezésének tartanak. Később azonban bonyolódik a helyzet, Jean még kétségbeesetten bizonygatja – mindenekelőtt talán leginkább önmagának –, hogy Tony házasságra biztatása a csaló Grünlich-hel nem „könnyelműség” eredménye, hanem „Isten akarata” (*Gottes Wille*) volt. Fia, Thomas azonban a lelke mélyén már tökéletesen tisztában van vele, hogy az ominózus jelző valójában cseppet sem alkalmas Throta úr jellemének leírására, és ez megrémíti. Ennek a folyamatnak köszönhetően ágyazódik majd be a szóban forgó motívum a regény olyan alapvető kategóriái közé, mint a „hanyatlás” (*Verfall*), de erről majd a későbbiekben részletesen lesz szó.

A *Varázshegy* szintén bőségesen szolgál példákkal a szóban forgó folyamatra. A *manifestáció* szintjén megalapozódó jelentések itt is az *ismétlés* révén válnak paradigmaticussá, vagyis szerveződnek motívumokká. Például a már említett „idő” kérdése újra meg újra megjelenik valamilyen formában. A regény elején az elbeszélő és Hans elmélkedése után ismét előkerül, például amikor Hans arra vár, hogy Joachim befejezze a lázmérést:

„– De hát mennyi ideig tart ez a hőmérőzés ? – kérdezte Hans Castorp, és visszafordult unokaöccse felé. Joachim fölemelte hét ujját. – Hisz az már rég elmúlhatott... hét perc! Joachim a fejét rázta. Valamivel később kivette szájából a hőmérőt, megnézte és közben megjegyezte: – Bizony, ha az ember figyelemmel kíséri az időt, akkor nagyon lassan mászik. Ezért szeretem a hőmérőzést, napjában négyszer, mert olyankor az ember mégiscsak észreveszi, hogy mi az voltaképpen: egy perc vagy pláne teljes hét perc... idefenn, ahol az ember a hétnek hét napját olyan gyalázatosan elfecséreli!”<sup>286</sup>

---

<sup>286</sup> A *Varázshegy*, I/89.



Azon túl, hogy a *hetes szám* is ismételten visszatér a történet folyamán, feltűnő, hogy ismét az idő természete kerül szóba, Hans természetesen rögtön vitázni kezd:

„– Azt mondd: "voltaképpen". "Voltaképpen", azt ebben az esetben nem használhatod – válaszolta Hans Castorp. [...] Az időnél nincs "voltaképpen". Ha hosszúnak érzed, hosszú, ha rövidnek érzed, akkor rövid, de hogy igazából milyen hosszú vagy milyen rövid, azt nem tudja senki. – Sohasem szokott filozofálni, most mégis szükségét érezte.”<sup>287</sup>

A történet ismeretében persze akár ironikusnak is érezhetjük a narrátor azon megjegyzését, hogy Hans Castorpnak nem volt szokásában a filozofálás (*Er war [...] nicht gewohnt, zu philosophieren [...]*), hiszen a regény folyamán főhősünk a legkülönbözőbb témákról elmélkedik akár magában, akár szellemi „kísérői”, Settembrini és Naphta társaságában, mindenesetre az „idő” az első, és egyben az egyik legfontosabb e témák sorában. Mi több, a kérdés olyannyira izgalmasnak bizonyul, hogy még a filozofikus alkatnak valóban kevésbé nevezhető Joachimot is érvelésre sarkallja:

„– Hogyhogy? Nem. Hiszen mérjük is az időt. Van óránk, naptárunk, és ha egy hónap elmúlt, az elmúlt neked is, nekem is, mindannyiunknak.”<sup>288</sup>

Hans azonban egyre jobban belelendül:

„– No, most jól figyelj – mondta Hans Castorp, és a nagyobb nyomaték kedvéért mutatóujját is bágyadt szeméhez emelte. – Egy perc tehát olyan hosszú, amilyennek érzed, mikor a lázadat méred?

– Egy perc olyan hosszú... vagyis annyi ideig tart, amíg a másodpercmutató egyszer körbe jár.

---

„»Aber wie lange dauert denn das?« fragte Hans Castorp und wandte sich um.

Joachim hob sieben Finger empor.

»Die müssen doch um sein — sieben Minuten!«

Joachim schüttelte den Kopf. Etwas später nahm er das Thermometer aus dem Mund, betrachtete es und sagte dabei:

»Ja, wenn man ihr aufpaßt, der Zeit, dann vergeht sie sehr langsam. Ich habe das Messen, viermal am Tage, ordentlich gern, weil man doch dabei merkt, was das eigentlich ist: eine Minute oder gar ganze sieben, — wo man sich hier die sieben Tage der Woche so gräßlich um die Ohren schlägt.«” *Der Zauberberg*, 70.

<sup>287</sup> Uo.

„»Du sagst 'eigentlich'. 'Eigentlich' kannst du nicht sagen«, entgegnete Hans Castorp. [...] »Die Zeit ist doch überhaupt nicht ‚eigentliche‘. Wenn sie einem lang vorkommt, so ist sie lang, und wenn sie einem kurz vorkommt, so ist sie kurz, aber wie lang oder kurz sie in Wirklichkeit ist, das weiß doch niemand.« Er war durchaus nicht gewohnt, zu philosophieren, und fühlte dennoch den Drang dazu.” *Der Zauberberg*, 70-71.

<sup>288</sup> *A Varázshegy*, I/90.

„»Wieso denn. Nein. Wir messen sie doch. Wir haben doch Uhren und Kalender, und wenn ein Monat um ist, dann ist er für dich und mich und uns alle um.«” *Der Zauberberg*, 71.

– De hiszen a mutatónak se mindig egyforma idő kell, hogy körbejárjon... legalábbis érzésünk szerint! És ténylegesen... azt mondom: ténylegesen – ismételte Hans Castorp, és mutatóujját orrához szorította, olyan erősen, hogy elgörbítette az orra hegyét – a mutató körbejárása, az a mozgás, térbeli mozgás, ugyebár? Megállj, vigyázzunk! Az időt tehát térrel méred. De hisz ez olyan, mintha a teret az idővel akarnánk mérni... erre pedig csak tudománytalan elmék vetemednek. Hamburgtól Davosig húsz óra... igen, vasúton. De gyalog... gyalog meddig tart? Hát gondolatban? Gondolatban egy másodperc töredékéig.

– Ide hallgass – mondta Joachim. – Mi ütött beléd? Úgy látom, meghibbansz idefenn!”<sup>289</sup>

Hans tehát ismét a *tér* és *idő* egymásra vonatkoztatásának problémájához jut, mely más irányból már az odafele vezető vonatúton is foglalkoztatta, katonai pályára készülő unokatestvére pedig hasztalan próbálja visszarángatni a gyakorlatiasság szintjére, az ifjú mérnök végképp filozófiai csúcsok meghódítására tör:

„– Hallgass! Ma nagyon éles az eszem. Tehát: *mi az idő?* [...] Meg tudnád ezt nekem mondani? A teret, ugyebár, érzékszerveinkkel vesszük tudomásul, látásunkkal, tapintásunkkal. Rendben van. De *melyik szervünk érzékeli az időt?* Lennél szíves ezt velem közölni? No, látod, most megfogtalak. De hát hogyan mérjünk valamit, amiről valójában az égvilágon semmit sem tudunk, aminek egyetlen tulajdonságát sem ismerjük? Azt mondjuk: telik az idő. Rendben van, teljék. De ahhoz, hogy megmérhessük... megállj csak! *Ahhoz, hogy mérhető legyen, ahhoz egyenletesen kellene telnie, de hol van az megírva, hogy csakugyan egyenletesen telik?* A tudatunk számára nem telik egyenletesen, csak a rend kedvéért feltételezzük, hogy mégiscsak

---

<sup>289</sup> Uo.

„»Dann paß auf«, sagte Hans Castorp und hielt sogar den Zeigefinger neben seine trüben Augen. »Eine Minute ist also so lang, wie sie dir vorkommt, wenn du dich mißt?«

»Eine Minute ist so lang . . . sie dauert so lange, wie der Sekundenzeiger braucht, um seinen Kreis zu beschreiben.«

»Aber er braucht ja ganz verschieden lange — für unser Gefühl! Und tatsächlich . . . ich sage: tatsächlich genommen«, wiederholte Hans Castorp und drückte den Zeigefinger so fest gegen die Nase, daß er ihre Spitze vollständig umbog, »ist das eine Bewegung, eine räumliche Bewegung, nicht wahr? Halt, warte! Wir messen also die Zeit mit dem Raume. Aber das ist doch ebenso, als wollten wir den Raum an der Zeit messen, — was doch nur ganz unwissenschaftliche Leute tun. Von Hamburg nach Davos sind zwanzig Stunden, — ja, mit der Eisenbahn. Aber zu Fuß, wie lange ist es da? Und in Gedanken? Keine Sekunde!«

»Hör mal«, sagte Joachim, »was hast du denn? Ich glaube, es greift dich an hier bei uns?«” *Der Zauberberg*, 71.

egyenletesen telik, márpedig a mi mértékegységeink is csak egyezményesek, már engeddd meg...”<sup>290</sup>

Hans ezúttal már egészen az idő mibenlétének kérdéséig jut, mely ugyancsak népszerű tudományos és filozófiai probléma volt akkortájt, amikor a regény játszódik, sőt, keletkezésének idején is. Joachim azonban erre keserűen kifakad:

„Akkor talán az is csak egyezmény, hogy megint négy tizeddel túl sokat mutat a hőmérőm! De e miatt az öt vonalka miatt itt kell dangubálnom, és nem szolgálhatok, ez pedig már undorító valóság!”<sup>291</sup>

Ezzel végre sikerül unokatestvére elszabadult intellektusának szárnyát szegnie, azonban sokatmondó, hogy a regény kezdete után ismét felmerül az idő természetének, reális avagy imaginárus jellegének a problémája.

Nem sokkal később a főhős álmában is visszatér a kérdésre, a következő eredménnyel:

„Hans Castorp megállt, gondolkozni kezdett, hogy mi itt a teendő, amikor *váratlanul gyönyörűen megvilágosodott előtte, hogy mi az idő: nem egyéb, mint egy „néma nővér”, számozás nélküli higanyoszlop azoknak, akik netán csálni akarnak...* Erre fölébredt, azzal az eltökélt szándékkal, hogy másnap azonnal közli Joachimmal a nagyszerű megoldást.”<sup>292</sup>

A probléma azonban ezzel még mindig nem oldódik meg kielégítően, mert Hans később, mikor már jó ideje „fent” van a Berghof szanatóriumban, így gondolkodik magában:

---

<sup>290</sup> A Varázshegy, I/90-91. [Kiemelések tőlem - ND]

„»Sei still! Ich bin sehr scharf im Kopf heute. *Was ist denn die Zeit?*« [...] »Willst du mir das mal sagen? Den Raum nehmen wir doch mit unseren Organen wahr, mit dem Gesichtssinn und dem Tastsinn. Schön. *Aber welches ist denn unser Zeitorgan?* Willst du mir das mal eben angeben? Siehst du, da sitzt du fest. Aber wie wollen wir denn etwas messen, wovon wir genaugenommen rein gar nichts, nicht eine einzige Eigenschaft auszusagen wissen! Wir sagen: die Zeit läuft ab. Schön, soll sie also mal ablaufen. Aber um sie messen zu können ... warte! *Um meßbar zu sein, müßte sie doch gleichmäßig ablaufen, und wo steht denn das geschrieben, daß sie das tut?* Für unser Bewußtsein tut sie es nicht, wir nehmen es nur der Ordnung halber an, daß sie es tut, und unsere Maße

sind doch bloß Konvention, erlaube mir mal. . .«” Der Zauberberg, 71. [Kiemelések tőlem - ND]

<sup>291</sup> A Varázshegy, I/91.

„»[...] dann ist es wohl auch bloß Konvention, daß ich hier vier Striche zuviel habe auf meinem Thermometer! Aber wegen dieser fünf Striche muß ich mich hier herumräkeln und kann nicht Dienst machen, das ist eine ekelhafte Tatsache!«” Der Zauberberg, 71.

<sup>292</sup> A Varázshegy, I/124. [Kiemelés tőlem – ND]

„Hans Castorp stand noch, um nachzudenken, was hier zu tun sei, als ihm ganz unverhofft die ausgezeichnete Einsicht zuteil wurde, *was eigentlich die Zeit sei: nämlich nichts anderes, als einfach eine Stumme Schwester, eine Quecksilbersäule ganz ohne Bezifferung, für diejenigen, welche mogeln wollten*, — worüber er mit dem bestimmten Vorhaben erwachte, seinem Vetter Joachim morgen von diesem Funde Mitteilung zu machen.” Der Zauberberg, 98. [Kiemelés tőlem – ND]

„Mi az idő? Titok – léttelen és mindenható. A jelenségek világának feltétele, mozgás, mely a testek térbeli létezésével s mozgásával párosul és vegyül. De vajon nem volna-e idő, ha mozgás nincsen? Nem volna mozgás, ha nincs idő? Rajta, kérdezz! Vajon az idő a tér függvénye? Vagy megfordítva? Vagy azonos a kettő? Kérdezhetsz váltig! Az idő tevékeny, igei jellege is van, érlel és "időzít". Mit időzít? Változást. A most nem akkor, az itt nem ott, mert a kettő közt mozgás van. Mivel azonban a mozgás, mellyel az időt mérjük, körben jár, s önmagába záródik, ezt a mozgást és változást szinte éppúgy nevezhetnők nyugalomnak és mozdulatlanságnak; mert az akkor állandóan megismétlődik a most-ban, az ott az itt-ben. Mivel továbbá véges idő és korlátozott tér a legkétségbeesettebb erőfeszítéssel sem képzelhető, az emberiség elhatározta, hogy az időt és a teret öröknek és végtelennek "tekinti" – azzal az elgondolással, nyilván, hogy ez, ha nem is éppen jól, de mégis valamivel jobban sikerülhet. De az öröknek, a változhatatlannak a kitűzése nem egyértelmű-e minden korlátozottnak és végesnek logikai és aritmetikai megsemmisítésével, zérusra való redukálásával? Lehetséges-e az örökben egymásutániség, a végtelenben egymásmellettség? Hogyan férnek meg az örök és a végtelen segédhipotéziseivel olyan fogalmak, mint távolság, mozgás, változás, vagy akár csak körülhatárolt testek létezése a mindenségben? Kérdezz, ne csüggedj!"<sup>293</sup>

Ugyanakkor az „idő” nem csupán filozofikus elmélkedések keretében bukkan fel ismételten a történetben, hanem egyfajta aktorként, ami/aki összezavarja a hősöket, vagy épp maga zavarodik össze. Hans szanatóriumbeli tartózkodásának legelső estéjén (vagyis aznap este, amikor délelőtt még az idő természetéről beszélgetett Joachimmal) azt hiszi, már „régés-rég” fent van.<sup>294</sup> Nem sokkal később ugyanezen este olyannyira összezavarodik, hogy Settembrini

<sup>293</sup> A *Varázshegy*, II/5-6.

„Was ist die Zeit? Ein Geheimnis, — wesenlos und allmächtig. Eine Bedingung der Erscheinungswelt, eine Bewegung, verkoppelt und vermengt dem Dasein der Körper im Raum und ihrer Bewegung. Wäre aber keine Zeit, wenn keine Bewegung wäre? Keine Bewegung, wenn keine Zeit? Frage nur! Ist die Zeit eine Funktion des Raumes? Oder umgekehrt? Oder sind beide identisch? Nur zu gefragt! Die Zeit ist tätig, sie hat verbale Beschaffenheit, sie 'zeitigt'. Was zeitigt sie denn? Veränderung! Jetzt ist nicht Damals, Hier nicht Dort, denn zwischen beiden liegt Bewegung. Da aber die Bewegung, an der man die Zeit mißt, kreisläufig ist, in sich selber beschlossen, so ist das eine Bewegung und Veränderung, die man fast ebensogut als Ruhe und Stillstand bezeichnen könnte; denn das Damals wiederholt sich beständig im Jetzt, das Dort im Hier. Da ferner eine endliche Zeit und ein begrenzter Raum auch mit der verzweifeltsten Anstrengung nicht vorgestellt werden können, so hat man sich entschlossen, Zeit und Raum als ewig und unendlich zu »denken«, — in der Meinung offenbar, dies gelinge, wenn nicht recht gut, so doch etwas besser. Bedeutet aber nicht die Statuierung des Ewigen und Unendlichen die logisch-rechnerische Vernichtung alles Begrenzten und Endlichen, seine verhältnismäßige Reduzierung auf Null? Ist im Ewigen ein Nacheinander möglich, im Unendlichen ein Nebeneinander? Wie vertragen sich mit den Notannahmen des Ewigen und Unendlichen Begriffe wie Entfernung, Bewegung, Veränderung, auch nur das Vorhandensein begrenzter Körper im All? Das frage du nur immerhin!“ *Der Zauberberg*, 365.

<sup>294</sup> Id. A *Varázshegy*, I/112.

úr kérdésére csak nagy nehezen tudja megmondani, hány éves.<sup>295</sup> Az olasz erre azt tanácsolja neki, hogy azonnal csomagoljon össze, és utazzon el, amit Hans a kicsivel korábban Joachimtól hallott érvel (nem formálhat véleményt egyetlen nap után) utasít vissza.<sup>296</sup> Ekkor mesél neki Settembrini az említett „néma nővér”-ről (*stumme Schwester*) vagyis a beosztás nélküli hőmérőről, amivel a szimulánsokat „buktatják le” az orvosok, s amit Hans álmában az időhöz hasonlít.

Ebből is jól látszik az *ikonicitás* működése, ahogyan az „idő” különböző metaforákon keresztül próbál láthatóvá válni az elbeszélésben, s válik mindeközben maga is a változás, vagy éppen a változatlanság metaforájává. Ez az elbeszélő önreflexiójának szintjén is megmutatkozik, Hans „fenti” tartózkodásának első három hetét, mely tervei szerint ottlétének teljes időtartama lett volna, hosszan beszéli el, míg az azt követő három hetet gyakorlatilag átugorja.<sup>297</sup>

„Ezen tehát elcsodálkozhatna az olvasó; pedig rendjén való és megfelel az elbeszélés, meghallgatás törvényeinek. Mert rendjén van, és megfelel e törvényszerűségeknek, hogy az idő a mi számunkra éppolyan hosszú vagy rövid, a mi átélésünkben éppúgy kiterjed vagy összezsugorodik, mint történetünk hőséne, az oly váratlanul a végzet irányítása alá került fiatal Hans Castorpnak az átélésében; s talán nem haszon nélkül való, ha az olvasót előkészítjük rá, az idő titkának dolgaiban még ennél is különbségek és fenoméneket tapasztal majd hősünk társaságában. Egyelőre elegendő emlékünkből idéznünk, milyen gyorsan múlik a napok sora, sőt 'hosszú' sora, ha betegen, ágyban fekvé töltjük: mindig ugyanaz a nap ismétlődik, de mivel mindig ugyanaz, voltaképp nem helyes 'ismétlődés'-ről beszélnünk, hanem inkább egyformaságról, állandósulól 'most'-ról vagy örökkévalóságról kellene szólnunk. Behozzák ebédre a levest, éppúgy, mint ahogy tegnap behozták és holnap behozzák. És abban a pillanatban meglegyint valami – nem tudjuk, honnét és hogyan; szédület fog el, ahogy meglátjuk a levest, az igeidők összefolynak, elmosódnak, s a lét igazi formájaként kiterjedés nélküli jelen tűnik elénk, amelyben örökké hozzák a levest. Az

---

„»Gott, ist noch immer der erste Tag? Mir ist ganz, als wäre ich schon lange — lange bei euch hier oben.«” *Der Zauberberg*, 88.

<sup>295</sup> Id. *A Varázshegy*, I/116. ill. *Der Zauberberg*, 91-92.

<sup>296</sup> Id. *A Varázshegy*, I/117. ill. *Der Zauberberg*, 92.

<sup>297</sup> Id. 102. jegyzet - *ellipszis*

örökkévalóságra nézve azonban paradoxon lenne unalomról beszélni, a paradoxonokat pedig mindenképp igyekszünk elkerülni, kivált ezzel a hősünkkel együttélve.”<sup>298</sup>

Az elbeszélő tehát, amellet, hogy nyilvánvalóan reflexió tárgyává teszi az *elbeszélt idő* és az *elbeszélés ideje* közötti distinkciót,<sup>299</sup> szintén foglalkozik a változás, a mozgás és az idő kapcsolatával, amiről tudjuk, hogy hőst is foglalkoztatja. Ráadásul az is hangsúlyossá válik, hogy a „betegség” ideje különbözik az egészségesek idejétől, a betegen fekvő Hansról például azt írja, „derűs csodálkozással” (*mit heiterer Verwunderung*) nyugtázza, hogy a napok „a szó szoros értelmében” (*buchstäblich*) a „keze között” morzsolódnak széjjel (*unter den Händen zerbröckeln*).<sup>300</sup> Nem sokkal később az is kiderül, hogy Settembrini úr, aki már korábban is szenvedélyesen kikelt magából a betegséghez kötődő bármilyen pozitív képzettársítás hallatán, a „betegek” világának időkezelését is helyteleníti:

„Mérnök úr! – szól Settembrini halkán, és odalépett a fiatalemberhez. – Nem látja, milyen borzalmas, ahogy a hónapokkal dobálózik? Borzalmas, mert természetellenes, mert lénytől alapvetően idegen, s csupán a korára jellemző tanulékonyaságból ered.”<sup>301</sup>

Mint kiderül, Hans Castorp „lénye” alatt az olasz humanista az ifjú német „nyugatiságát” érti.

---

<sup>298</sup> A *Varázshegy*, I/247-248.

„Dies also könnte wundernehmen; und doch ist es in der Ordnung und entspricht den Gesetzen des Erzählens und Zuhörens. Denn in der Ordnung ist es und diesen Gesetzen entspricht es, daß uns die Zeit genau so lang oder kurz wird, für unser Erlebnis sich genau ebenso breit macht oder zusammenschrumpft, wie dem auf so unerwartete Art vom Schicksal mit Beschlag belegten Helden unserer Geschichte, dem jungen Hans Castorp; und es mag nützlich sein, den Leser in Ansehung des Zeitgeheimnisses auf noch ganz andere Wunder und Phänomene, als das hier auffallende, vorzubereiten, die uns in seiner Gesellschaft zustoßen werden. Für jetzt genügt es, daß jedermann sich erinnert, wie rasch eine Reihe, ja eine ‘lange’ Reihe von Tagen vergeht, die man als Kranker im Bette verbringt: es ist immer derselbe Tag, der sich wiederholt; aber da es immer derselbe ist, so ist es im Grunde wenig korrekt, von ‘Wiederholung’ zu sprechen; es sollte von Einerleiheit, von einem stehenden Jetzt oder von der Ewigkeit die Rede sein. Man bringt dir die Mittagssuppe, wie man sie dir gestern brachte und sie dir morgen bringen wird. Und in demselben Augenblick weht es dich an — du weißt nicht, wie und woher; dir schwindelt, indes du die Suppe kommen siehst, die Zeitformen verschwimmen dir, rinnen ineinander, und was sich als wahre Form des Seins dir enthüllt, ist eine ausdehnungslose Gegenwart, in welcher man dir ewig die Suppe bringt. Mit Bezug auf die Ewigkeit aber von Langerweile zu sprechen, wäre sehr paradox; und Paradoxe wollen wir meiden, besonders im Zusammenleben mit diesem Helden.“ *Der Zauberberg*, 195-196.

<sup>299</sup> Id. 93. jegyzet - *erzählte Zeit* vs. *Erzählzeit*.

<sup>300</sup> A *Varázshegy*, I/259. ill. *Der Zauberberg*, 204.

<sup>301</sup> A *Varázshegy*, I/327.

„» [...] Ingenieur!« sagte Herr Settembrini leise, indem er näher an den jungen Mann heran trat. »Wissen Sie nicht, daß es grauenhaft ist, wie Sie mit den Monaten herumwerfen? Grauenhaft, weil unnatürlich und Ihrem Wesen fremd, nur auf der Gelehrigkeit Ihrer Jahre beruhend.“ *Der Zauberberg*, 257.

„[...] tisztelje szentül, amit magának, a Nyugat, az isteni Nyugat fiának, a civilizáció gyermekének, természete és származása szerint tisztelnie adatott, például az időt!”<sup>302</sup>

Settembrini szerint ugyanis az „időpocsékolás, ez a barbár bőkezűsködés az idővel, ez ázsiai stílus”,<sup>303</sup> amit elsősorban a Berghof szanatórium népes orosz kolóniájára vonatkoztat, és felveti, hogy ez talán „összefügg országuk végtelen, vad kiterjedésével”,<sup>304</sup> hiszen „[a]hol sok a hely, ott sok az idő.”<sup>305</sup> Ezzel szemben azonban:

„Mi, európaiak, mi nem tudunk várni. Nekünk éppoly kevés az időnk, amilyen kevés hely van finoman tagolt, nemes kontinensünkön, nekünk okosan kell gazdálkodnunk az egyikkel éppúgy, mint a másikkal, takarékoskodnunk kell, mérnök úr! Vegye jelképnek nagyvárosainkat, a civilizáció eme centrumait és gyújtópontjait, a gondolat vegyítő katlanait! Amilyen arányban a városokban drágul a telek, s lehetetlenné válik a helypocsékolás, ugyanolyan arányban... figyelje meg, mérnök úr!... ugyanolyan arányban válik drágábbá az idő. Carpe diem! Nagyvárosi költő énekelt így. Az idő az istenek adománya, azért adatott az embernek, hogy használja, kihasználja, mérnök úr, az emberiség előrehaladásának szolgálatában.”<sup>306</sup>

Itt egyrészt érdekes, hogy Settembrini szintén összeköti az *idő* és a *tér* fogalmait, ám teljesen más perspektívából, mint Hans Castorp. A literátus ugyanis az ifjú mérnökkel ellentétben nem megmérni, vagy tudományosan meghatározni akarja az időt, hanem „kihasználni” – úgy véli minden civilizált (vagyis általa annak tekintett) embernek kötelessége, hogy ne elpocsékolja az időt, hanem a „haladás” (*Fortschritt*) érdekében használja fel.

---

<sup>302</sup> Uo.

„[...] halten Sie heilig, was Ihnen, dem Sohn des Westens, des göttlichen Westens, — dem Sohn der Zivilisation, nach Natur und Herkunft heilig ist, zum Beispiel die Zeit!” *Der Zauberberg*, 257.

<sup>303</sup> Uo.

„[Die] Freigebigkeit, diese barbarische Großartigkeit im Zeitverbrauch ist asiatischer Stil, [...]” *Der Zauberberg*, 257.

<sup>304</sup> Uo.

„[...] die Nonchalance dieser Menschen im Verhältnis zur Zeit mit der wilden Weiträumigkeit ihres Landes zusammenhängt.” *Der Zauberberg*, 257-258.

<sup>305</sup> Uo.

„Wo viel Raum ist, da ist viel Zeit, [...]” *Der Zauberberg*, 258.

<sup>306</sup> *A Varázshegy*, I/327-328.

„» [...] Wir Europäer, wir können es [warten] nicht. Wir haben so wenig Zeit, wie unser edler und zierlich gegliederter Erdteil Raum hat, wir sind auf genaue Bewirtschaftung des einen wie des anderen angewiesen, auf Nutzung, Nutzung, Ingenieur! Nehmen Sie unsere großen Städte als Sinnbild, diese Zentren und Brennpunkte der Zivilisation, diese Mischkessel des Gedankens! In demselben Maße, wie der Boden sich dort verteuert, Raumverschwendung zur Unmöglichkeit wird, in demselben Maße, bemerken Sie das, wird dort auch die Zeit immer kostbarer. Carpe diem! Das sang ein Großstädter. Die Zeit ist eine Göttergabe, dem Menschen verliehen, damit er sie nutze — sie nutze, Ingenieur, im Dienste des Menschheitsfortschritts.«“ *Der Zauberberg*, 258.

Az igazán érdekes azonban az, hogyan lesz Settembrini tirádájából *narratív megnyilatkozás*. Hiszen ezeknek a *felsőzíni struktúra* szintjén kellene megképződniük azáltal, hogy egyes *aktánsok* bizonyos *funkciókat* betöltve relációba kerülnek egymással.<sup>307</sup> Egyfelől a pedagógus Settembrini ismételt kísérleteket tesz rá (például épp az imént idézett esetben), hogy az ifjú német „nevelőjévé” (*Erzieher*) váljon, s ennek keretében lebeszélje Hans Castorpot az általa betegesnek, dekadensnek, civilizációellenesnek tartott gondolatokról. Vagyis egyrészt az olasz „alanyként” (*sujet*) igyekszik konjunkcióba kerülni a „tárgyként” (*objet*) pozícionálódó Hans-szal a „vágy tengelye” (*axe du désir*) mentén, mivel kifejezett szándéka, hogy a fiatalember tanítójává váljon.<sup>308</sup> Ezzel együtt azonban nem úgy tűnik, mintha Settembrini önös érdekből szeretne befolyást szerezni Hans fölött, sokkal inkább arra törekszik, hogy az ifjú német az ő civilizáció és haladáspárti *eszméit* tegye magáévá. Ebben az értelemben tehát *A Varázshegy* aktorai, melyek aktanciális szerepekkel ruházódnak fel, többnyire nem is annyira személyek, sokkal inkább gondolatok, eszmék, vagy ideák. A regény *narratív megnyilatkozásai* tehát mindenekelőtt úgy konstituálódnak, hogy egy-egy adott gondolat próbál konjunkcióba kerülni Hans Castorp elméjével, világnézetének részévé válni, vagy éppen egy vele ellentétes eszmét diszjunkcióba kényszeríteni. A cselekményben ily módon megjelenített értékek az említetteken kívül rengeteg ismétlődő motívumon keresztül vannak jelen, mint a *betegség*, a *halál*, a „fenti” és „lenti” világ, vagy akár a *tegezés/magázás* kérdése. Utóbbi először a farsangi asztaltársaságban bukkan fel, s egyedül Settembrini úr helyteleníti, mivel egy „civilizálatlan inger” (*ungesitteter Reiz*) kielégülésének tartja.<sup>309</sup> Később Hans továbbra is így szólítja meg Madame Chauchat-t, amit a hölgy szemtelenségnek tart és nehezményez.<sup>310</sup> A motívum utolsó felbukkanásakor azonban éppen a tegezés legkonokabb ellenzője, a még farsangkor (vagyis a normális renden kívül eső időben) is magázódó Settembrini szólítja a keresztnevén a háborúba készülő Hans-t.<sup>311</sup> Természetesen ez is összefügg a regény összes többi motívumával, ennek mikéntjéről a későbbiekben, a *mélystruktúra* elemzésének keretében próbálok meg számot adni.

Hasonló a helyzet a *József és testvérei* esetében is, ám ha lehet az még inkább közel áll a wagneri *vezérmotívum*-elv irodalmi adaptálásához. Hiszen ott is arról van szó, hogy az ismétlődő motívumok éppen a visszatéréseik által szervezik különböző paradigmákba a

---

<sup>307</sup> Id. 177. jegyzet.

<sup>308</sup> Id. 182. jegyzet.

<sup>309</sup> *A Varázshegy*, I/440. ill. *Der Zauberberg*, 347.

<sup>310</sup> Id. *A Varázshegy*, II/295-296., II/348. ill. *Der Zauberberg*, 589, 629.

<sup>311</sup> Id. *A Varázshegy*, II/505. ill. *Der Zauberberg*, 753.



cselekmény egyes elemeit. Újra és újra felbukkanó téma például a már említett mélység, kút vagy „verem” motívuma.<sup>312</sup> Jákób fentebb idézett aggodalmát az elbeszélő így kommentálja:

„Milyen különösen, fennköltén és jelentősen hangzott hát, amikor az öreg fél szóval kifejezést adott aggodalmának, hogy József esetleg a ciszternába zuhanhat! Ez pedig azért volt, mert *nem gondolhatott a kút mélyére anélkül, hogy e gondolatba az alvilágnak és a halottak országának eszméje a gondolatot elmélyítve s megszentelve belé ne vegyüljön* – oly eszme, mely ha nem is vallásos meggyőződéseiben, de lelkének és képzeletének mélyén, mint a népek ősrégi, mitikus öröksége, fontos szerepet játszott; hogy van alvilág, ahol a szétmarcangolt Uziri uralkodik, s amely Namtárnak, a pestisistennek székhelye s a borzalmak birodalma, ahonnan minden rossz szellem és vész származik. Ez volt az a világ, amelybe a csillagok merültek, lemenvén, hogy megszabott órában ismét fölbukkanjanak belőle, ám a halandó, aki megjárta e tartomány ösvényét, sohasem talált vissza. Ez volt a ganaj és ürülék, de egyúttal az arany és gazdagság pöcegödre; az öl, amelybe a magvakat elvetették, s amelyből éltető gabonaként sarjadtak ki; a feketehold, a tél s az elhamvadt nyár országa, ahová Tammúz, a tavaszhozó pásztor lebukott s lebukik ismét évről évre, ha a vadkan megöli, amikor is minden nemzés megszűnik, s a megsiratott föld terméketlenül pihen, *míg Istár, a feleség és anya pokolra nem száll, hogy fölkeresse, börtönének porlepte zárát letörje, és szerelmetes szépét nagy kacagással kihozza a barlangból, a sírveremből*, mint az új kor, a friss virággal teli mezők urát.”<sup>313</sup>

A „verem” képe tehát elkerülhetetlenül maga után vonja az „alvilág”, a holtak birodalmának képzetét – ami felidézi az alvilági isteneket és Istár istennő pokolraszállását is. Ezek a

---

<sup>312</sup> vö. HAMBURGER, Käte, *Thomas Manns biblisches Werk*, München, Nymphenburger, 1981. 55. Lában országába érve Jákób szintén „a kútnál” találkozik Ráchellel.

<sup>313</sup> *József és testvérei*, 69. [Kiemelések tőlem – ND]

„Wie hatte es doch so seltsam, hochgestimmt und bedeutsam geklungen, als der Alte mit halbem Worte einer Besorgnis Ausdruck gegeben hatte, Joseph möchte in die Zisterne stürzen! Das kam aber daher, daß *er die Brunnentiefe nicht denken konnte, ohne daß die Idee der Unterwelt und des Totenreiches sich in den Gedanken, ihn vertiefend und heiligend, einmengte*, – diese Idee aber, die zwar nicht in seinen religiösen Meinungen, wohl aber in den Tiefen seiner Seele und Einbildungskraft, uralte mythisches Erbgut der Völker, das sie war, eine wichtige Rolle spielte: die Vorstellung des unteren Landes, in dem Usiri, der Zerstückelte, herrschte, des Ortes Namtars, des Pestgottes, des Königreichs der Schrecken, woher alle üblen Geister und Seuchen stammten. Es war die Welt, wohin die Gestirne hinabtauchten bei ihrem Untergange, um zur geregelten Stunde wieder daraus emporzusteigen, während kein Sterblicher, der zu diesem Hause den Pfad gewandelt, ihn wieder zurückfand. Es war der Ort des Kotes und der Exkremente, aber auch des Goldes und Reichtums; der Schoß, in den an das Samenkorn bettete und aus dem es als nährendes Getreide emporstoßte, das Land des Schwarzmundes, des Winters und verkohlten Sommers, wohin Tammuz, der lenzliche Schäfer, gesunken war und alljährlich wieder sank, wenn ihn der Eber geschlagen, so daß alle Zeugung versiegte und die beweinte Welt dürr lag, *bis Ishtar, die Gattin und Mutter, Höllenfahrt hielt, ihn zu suchen, die Staubbedeckten Riegel des Gefängnisses brach und den geliebten Schönen unter großem Lachen aus Höhle und Grube hervorfürte*, als Herrn der neuen Zeit und der frisch beblühten Flur.“ *Joseph und seine Brüder I.*, 91-92. [Kiemelések tőlem – ND]

motívumok mind számtalan alkalommal bukkannak fel a történet folyamán, akár a cselekményben, akár az elbeszélő vagy a hősök kommentárjaiban. József például Jákóbbal közös zsoltározásában így vetíti előre későbbi sorsát:

„Lásd, kedvem volna dalolni a seregek Urának fürge nyelvvel – fürge lenne nyelvem, mint az írrok vesszője! Mert utánam küldték gyűlöletüket, és hurkot vetettek lépteimnek, *vermet ástak lábam elé, és életemet a verembe lökték*, hogy a sötétség lett lakásom. De *a verem sötétségéből nevét kiáltottam, s ő megsegített engem, és kiszabadított az alvilágból*. Naggyá tett az idegenek közt, és egy nép, amelyet nem ismertem, homlokára borulva szolgál. Az idegenek fiai körülhízelegnek, mert elpusztulnának nélkülem...”<sup>314</sup>

A 45. (*lingua mea calamus scribae velociter scribentis*) és 130. (*de profundis clamavi ad te domine*) zsoltárokra való nyilvánvaló intertextuális utaláson túl feltűnő, hogy József egyrészt pontosan megjósolja szinte a teljes későbbi cselekményt, másrészt, hogy ismét a vermet emlegeti, amit egyszersmind „sír”-nak (*Grab*) is nevez (ezt Sárközi György az eredetivel szinte teljes mértékben kongeniális magyar fordítása sajnos nem adja vissza). Nem sokkal később a testvérek, meg akarván ölni Józsefet a következő elhatározásra jutnak:

„Egyáltalában el kell tüntetni [...] *A verembe kell lökni*, hogy ne legyen többé.”<sup>315</sup>

József aztán itt, a veremben (a fejezet címe németül *In der Höhle*) ismeri fel, hogy elsősorban saját elbizakodottságának köszönhetően került ebbe a helyzetbe, s miután kihúzzák, továbbra is halottnak tekinti magát, ahogy testvérei állították róla.<sup>316</sup> A veremben töltött három nap után tehát a „halottak országába”, Egyiptomba kerül rabszolgaként, ahol az izmaeliták agg vezetője eladásakor arra inti, legyen okos, különben ismét „verembe juttatja magát” (*bringt sich in die Grube*).<sup>317</sup> Potifár házában aztán ezekkel a szavakkal beszéli el sorsát gazdájának:

„Fájdalmas-vidám embernek kell neveznem magam. Mert a megajándékozottat a pusztába és nyomorúságba üzték, ellopták és eladták. Torkig itta magát szenvedéssel a boldogság után, fájdalom lett a kenyere. Mert *a testvérek gyűlöletüket küldték utána*,

---

<sup>314</sup> József és testvérei, 88.

„Siehe, ich habe Lust zu singen dem Herrn der Heerscharen mit flinker Zunge, flink wie der Griffel des Schreibers! Denn sie sandten mir nach ihren Haß und haben Fangstricke gelegt meinen Schritten, *sie gruben ein Grab vor meinen Füßen und stießen mein Leben in die Grube*, daß mir zur Wohnung wurde die Finsternis. Aber *ich rief seinen Namen aus der Finsternis der Grube, da heilte er mich und hat mich entrissen der Unterwelt*. Er machte mich groß unter den Fremden, und ein Volk, das ich nicht kannte, dient mir auf der Stirne. Die Söhne der Fremden sagen mir Schmeicheleien, denn sie würden dahinschmachten ohne mich...” *Joseph und seine Brüder I.*, 117.

<sup>315</sup> József és testvérei, 418.

„*Er muß in die Grube fahren, daß es ihn nicht mehr gibt.*” *Joseph und seine Brüder II.*, 177.

<sup>316</sup> Uo.

<sup>317</sup> József és testvérei, 606. ill. *Joseph und seine Brüder III.*, 157.

*és hurkot vetettek lépteinek. Sírt ástak lába elé, és életét a verembe zúdították, hogy a sötétség lett lakása.*<sup>318</sup>

József tehát gyakorlatilag szó szerint megismétli azóta valóra vált jóslatát. Még ennél is érdekesebb azonban, hogy a „verem” kifejezés számos alkalommal átvitt értelemben szerepel, például Potifár házában törpe barátja így próbálja figyelmeztetni Józsefet „kollégája”, Dudu ármánykodására:

„Mert gonosz volt a szándéka, de ilyen gonosznak maga sem szánta, s a szerencsétlen úrnő szemét kárhozatosan megnyitotta számodra, én szépségem és jószágom! Te pedig behunyod a magadét a sírverem előtt, amely mélyebb, mint az első, hová az irigy testvérek taszítottak, miután szétszaggatták koszorúdat és fátyladat, ahogy nekem annyiszor elbeszélte? Nem lesz midjáni izmaélita, aki kihúzzon ebből a veremből, melyet a csúf házaskoma ásott neked, amikor az úrnő szemét megnyitotta számodra!”<sup>319</sup>

Manócskán kívül az elbeszélő is több ízben említi (megelőlegezően is) József második verembe jutását,<sup>320</sup> noha nincs annak nyoma, hogy a börtön, ahová Potifár küldi kegyvesztett szolgáját, valóban egy földbe ásott gödör volna. Ennek ellenére a negyedik könyv első, József raboskodását elbeszélő fejezete *A másik verem (Die andere Grube)* címet viseli. A „verem” tehát nem csupán egy kiszáradt kút, sír, vagy egyéb földbe ásott mélyedés lehet, hanem egyfajta „alvilág”, olyan hely, ahová hősünk alászáll minden alkalommal, ahányszor elbukik. Érdekes módon mindez nem csupán Józsefre igaz, hanem atyjára Jákóbra is, az ő Lábánnál töltött idejét is „veremnek” nevezi az elbeszélő.<sup>321</sup> A „verem” motívuma tehát metaforikusan felidézi az „alvilág” képzetét, nem csupán Jákób, hanem a többi szereplő, sőt az elbeszélő

<sup>318</sup> *József és testvérei*, 661. [Kiemelés tőlem – ND]

„Einen Weh-Froh-Menschen muß ich mich nennen. Denn der Beschenkte wurde getrieben in Wüste und Elend, gestohlen wurde er und verkauft. Er trank sich satt im Leid nach dem Glücke, Weh war seine Nahrung. Denn seine Brüder sandten ihm nach ihren Haß und legten Fangstricke seinen Schritten. Sie gruben ein Grab vor seinen Füßen und stießen sein Leben in die Grube, daß ihm zur Wohnung wurde die Finsternis.” *Joseph und seine Brüder III.*, 234. [Kiemelés tőlem – ND]

<sup>319</sup> *József és testvérei*, 793.

„Denn er gedachte es böß zu machen, machte es aber so böß, wie er selbst nicht gedacht, und öffnete der Armen verderblich die Augen für dich, meinen Schönen und Guten! Du aber, willst du auch jetzt noch die deinen verschließen vor der Grube, die tiefer ist als die erste, worein die neidischen Brüder dich stießen, nachdem sie Kranz und Schleier zerrissen, wie du mir oftmals erzählst? Es wird dich kein Ismaeliter von Midian aus dieser Grube ziehen, die der widrige Ehegewatter dir aushob, da er der Herrin Augen machte für dich!” *Joseph und seine Brüder III.*, 418.

<sup>320</sup> *Id. pl. József és testvérei*, 610. *ill. Joseph und seine Brüder III.*, 163.

<sup>321</sup> „[...] Jákób lelkében sohasem halványult el a hazatérés gondolata s a föltámadásé ebből a sírveremből és a Lábán-ország alvilágából; tizenkét esztendő múltán éppoly kevésbé következett ez be, mint húsz és huszonöt év múltán.” *József és testvérei*, 239.

„[...] entfremdete Jaakobs Seele sich niemals dem Gedanken der Heimkehr und der Auferstehung aus dieser Grube und Unterwelt von Labansreich; nach zwölf Jahren hatte sie das so wenig getan wie nach zwanzig und fünfundzwanzig.” *Joseph und seine Brüder I.*, 323.

számára is – így aztán képes *paradigmába szervezni* az elbeszélés folyamatában egymás után következő eseményeket.

Ehhez nagyon hasonlóan működnek más motívumok is. Például a „csalás” állandóan jelen van a történetben: Jákób megtéveszti idős apját, Izsákot, hogy halála előtt őt áldja meg elsőszülöttje, Ézsau helyett; Lábán becsapja Jákóbót és szolgálatáért cserébe nem Ráchelt, hanem idősebb lányát, Leát adja hozzá; a testvérek pedig azt hazudják Jákóbnak, hogy vadállat marcangolta szét Józsefet, és bizonyítékul a fiú széttépett összevázelt ruháját mutatják be neki stb. A „testvérgyilkosság” motívuma szintén ismétlődik, hiszen az elbeszélő számtalanszor utal a testvére, Szét által feldarabolt Ozirisz (Usziri) történetére, s Ézsauban is felmerül Jákób megölésének gondolata, melyet azonban elvet, mert nem szándékozik vállalni Káin gyűlöletes szerepét. Végző soron pedig a testvérek, legalábbis szimbolikus értelemben valóban megölik Józsefet azáltal, hogy ruháját szétszaggatják és összevázelik, őt magát pedig előbb verembe lökik, majd eladják Egyiptomba, a holtak országába. Érdekes módon továbbá a – tényleges vagy potenciális – testvérgyilkosokat mindig a *vörös szín* jelöli: Ézsau napégette bőre miatt állandó jelzője „a vörös”;<sup>322</sup> Ozirisz felnégyelőjét, Tüphón-Szét-et is „vörös vadásznak” (*der rote Jäger*) nevezi az elbeszélő, akinek az éjszakai égbolton természetesen a Mars bolygó felel meg;<sup>323</sup> s a Józsefet összeverő, ruháját szétszaggató testvéreket szintén „vörös gyilkosokként és összeesküvőkként” (*roten Mörder und Verschwörer*) aposztrofálja.<sup>324</sup>

A többi vizsgált példához hasonlóan a *József és testvérei* esetében is az ismétlődő motívumok által kijelölt *paradigmák* mentén konstituálódnak a *narratív megnyilatkozások*. Vagyis a „verembe” került hősök (akár Jákób Lábán országában, akár az Egyiptomba eladott József) bizonyos értelemben eltemetkeznek, diszjunkciós viszonyba kerülnek az élettel és konjunkcióba annak hiányával, a halállal, hogy aztán „feltámadásukkor” ez a helyzet megváltozzon. Jákób pl. hasonló narratív szekvenciákban teljesen ellentétes aktánsi szerepeket vesz fel. Először anyja, Rebeka segítségével ő fosztja meg az elsőszülöttség jogán neki járó atyai áldástól testvérét, Ézsaut Izsák vakságát kihasználva. Ebben az epizódban nyilvánvalóan ő a „csaló” és Ézsau a „becsapott”, később azonban a másik oldalt is meg kell tapasztalnia. Egyrészt Lábán a sötétben Lea fejére borított fátyollal csempészi be a „nemigazit” Jákób nászi ágyába Ráchel helyett, vagyis ahogy atyja, Izsák az áldását nem annak adta, akinek szánta, ugyanez történik Jákób szerelmével is. József „halálakor” pedig a testvérek szintén egy kecskét vágnak le, hogy azzal megtévezzék apjukat, ahogy Jákób is egy

<sup>322</sup> Id. pl. *József és testvérei*, 100. ill. *Joseph und seine Brüder I.*, 134.

<sup>323</sup> Id. *József és testvérei*, 141., ill. *Joseph und seine Brüder I.*, 188-189.

<sup>324</sup> Id. *József és testvérei*, 434-435., ill. *Joseph und seine Brüder II.*, 200.

levágott kecskéből főzött étellel járult Izsák elé, amikor „ellopta” Ézsautól az áldást. A „testvérgyilkosság” esetében szintén egy hasonló sorozatot látunk Mann szövegében, mint Wagnernél a „lemondás” kapcsán. Egy teljesen végigvitt, beteljesített (Szét) és egy visszautasított (Ézsau) káini szerepet követően József testvérei el is végzik a testvérgyilkosság aktusát, meg nem is. Noha összeverik Józsefet, a verembe dobják és halottként kezelik, három nappal később mégis úgy döntenek, hogy inkább kihúzzák és eladják az izmaelitáknak, mivel nem tudnak maradéktalanul hasonlók lenni az ősi előképekhez.<sup>325</sup>

Az összes vizsgált szöveg közül a *Józsefben* a leginkább nyilvánvaló az elbeszélésmód *mitopoétikai* motiváltsága. Mann nagyon hasonlóan jár el ahhoz, ahogy Lévi-Strauss szerint Wagner, aki „zenében elemezte” a mítoszt.<sup>326</sup> Hiszen a mitikus elbeszélés megértéséhez a teljes *szinkro-diakronikus struktúra* feltárulása szükséges. Ez a „totalitásként való megértés”<sup>327</sup> pedig elsősorban az *ismétlődéseknek* köszönhetően válik lehetségessé. Vagyis a motívumismétlődések első számú célja éppen a mítosz paradigmatis struktúrájának felfedése, ami a benne rejlő értelem alapja.

A regény keletkezése idején született elméleti írásaiból és leveleiből egyértelműen kiderül, hogy mindezzel maga Mann is tisztában volt, és egyértelműen céljaként fogalmazta meg nemcsak a mítosz művészi újraalkotását, hanem a reflektáltság megteremtését is. A ciklus megírása előtt, és részben alatt bizonyíthatóan hatalmas mennyiségű szekunderirodalmat olvasott el az ókori közel-kelet hitvilágáról, illetve hosszas levelezést folytatott a világhírű magyar vallástörténésszel, Kerényi Károllyal is. Ebből a később, a világháború után könyvformában is megjelent diskurzusból azonban úgy tűnik, a német író a mitikus elbeszélő struktúra regényben való leképezése egyáltalán nem csak művészi célokból érdekelte. Egyik levelében *expressis verbis* azt állítja, művének egyik célja, hogy „a mythost kivegyük a fasiszta kódosítók kezéből és a humánus területére átfunkcionáljuk”.<sup>328</sup> Erre nyilván azért volt szükség, mert bizonyos értelemben a Mann szemében a „primitív mentalitást”<sup>329</sup> megtestesítő náciizmus szintén a mitikus gondolkodáson alapult. Számos későbbi kutató is egyetért abban, hogy Hitler és a náci ideológia sikere részben a modern

<sup>325</sup> Id. *József és testvérei*, 446., ill. *Joseph und seine Brüder II.*, 215.

<sup>326</sup> Id. 209. jegyzet.

<sup>327</sup> Id. 210. jegyzet.

<sup>328</sup> MANN, Thomas, KERÉNYI, Károly, *Thomas Mann és Kerényi Károly levélváltása regényről és mitológiáról*, Budapest, Officina [é.n.] 69.

A magyar fordítás közvetlenül a világháború után jelent meg, így talán nem meglepő, hogy némileg sarkosabban fogalmaz, mint a német eredeti. Ebben Mann nem kapcsol minősítő jelzőt a „fasiszmushoz”, bár egyértelműen annak ideológiai ellenfeleként határozza meg önmagát.

„Man muß dem intellektuellen Faschismus den Mythos wegnehmen und ihn ins Humane umfunktionieren.”

MANN, Thomas, KERÉNYI, Karl, *Gespräch in Briefen*, Zürich, Rhein-Verlag, 1960. 100.

<sup>329</sup> Id. KAUFMANN, Fritz, *The World as Will and Representation: Thomas Mann's Philosophical Novels, Part II., Philosophy and Phenomenological Research*, Vol. 4, no. 3 (March 1944), 287-316. 304-305.

tömegek mítosz iránti nyitottságának kihasználásán alapult.<sup>330</sup> A Mann levelében „intellektuális fasizmusnak” (*intellektueller Faschismus*) nevezett irányzat tehát a náci propaganda, melynek fő eszköze a reflektálatlan mítoszképzés. Mann *humanista mítosza* tehát a tudatosság pártján hivatott állni a reflektálatlansággal szemben. Legfőképpen azonban az *individualitás* pártján a náci *kollektivizmusával* szemben, regényének egyik témája a modern, individuális én születése a „kollektív mitikusból”.<sup>331</sup> Ennek egyik fő eszköze az *irónia*, ami révén a kollektív, mitikus tudat fokozatosan dekonstruálódik, Käte Hamburger épp ezért úgy véli a mű egyszerre „a lélek regénye” (*Roman der Seele*) és „humorisztikus emberiségregény” (*humoristischer Menschheitsroman*), melyben a mítoszból „új humanitás” születik.<sup>332</sup>

Ez azonban egyszersmind meglehetősen emlékeztet Wagner *Ring*-ciklusára, hiszen ott is az emberek kerülnek fokozatosan előtérbe az egyre kisebb szerepet játszó istenekkel, és egyéb természetfeletti lényekkel szemben. Míg *A Rajna kincse* színpadán kizárólag istenekkel, óriásokkal, törpékkel és folyami sellőkkel találkozhatunk, addig *Az istenek alkonya* esetében teljes egészében az emberek játsszák a főszerepet, Wotanról csupán hallomásból tudjuk meg, hogy már valóban csak a véget várja. A darab történéseit gyakorlatilag teljes egészében az emberi (vagy Brünnhilde esetében emberré lett) szereplők motivációi hajtják előre, talán egyes-egyedül a Hagen álmában megjelenő Alberichet leszámítva, akinek úgy tűnik, van némi ráhatása fia cselekedeteire.

Ezzel párhuzamosan a zenei-dramaturgiai stílus is némileg megváltozik, míg *A Rajna kincse* partitúrájában az *Opera és dráma* elméleteinek megfelelően hiába is keresnénk például együtteseket, pláne kórust, addig *Az istenek alkonya* esetében mindkettőre van példa. Úgy fest, a tetralógia utolsó darabjában Wagner mégiscsak újra közel kerül a korábbi elméleti írásaiban határozottan elutasított francia nagyoperához (*Grand opéra*). Ennek egyik oka persze lehet a koncepció változása, „felhígulása”, elvégre két évtized telt el az *Opera és dráma* elveinek papírra vetése és *Az istenek alkonya* zenéjének megkomponálása között, aligha meglepő, ha ennyi idő alatt egy alkotó némileg átértékeli korábbi elveit. Rendkívül érdekes azonban, hogy a „változás” milyen tökéletes párhuzamban áll a téma alakulásával. Hiszen míg *A Rajna kincse* teljes egészében a mitikus ősidőkben játszódik, addig *Az istenek alkonya* már-már történelmileg behatárolható tér és időbeliséget jelenít meg.<sup>333</sup> A történelmi

<sup>330</sup> Id. LACQUE-LABARTHE, Philippe, NANCY, Jean-Luc, The Nazi Myth, *Critical Inquiry*, Vol. 16, no. 2 (Winter 1990), 291-312. 304.

<sup>331</sup> Id. FEUERLICHT, Ignace, Thomas Manns mythische Identifikation, *The German Quarterly*, Vol. 36 (no. 2), 141-151. 146.

<sup>332</sup> HAMBURGER, 1981, 27, ill. 123.

<sup>333</sup> Sőt, fő forrásában, a *Nibelung-ének*ben olyan létező történelmi alakok is szerepelnek, mint például Attila hun király.

szüzsék kedvelése pedig a nagyopera egyik fontos jellemzője, ráadásul ugyanebben a műfajban szintén gyakoriak a tömegjelenetek, amikkel a *Ring* darabjai közül csak *Az istenek alkonya* színpadán találkozhatunk. Ennek megfelelően tehát legalábbis felvethető, hogy Wagnernél is megfigyelhető egyfajta elmozdulás a *mítosz időtlenségétől* a *történelmi idő* felé, akárcsak a *József és testvérei* esetében. Bizonyos értelemben az emberek Wagner műveiben is elhagyják a mitikus szerepeket, Siegmund például *A walkür* második felvonásában kerekperek kijelenti Brünnhildének, hogy nem hajlandó követni a Walhallába, ha nem viheti magával Sieglindét, ami meglehetősen furcsa viselkedés egy germán mítosz hőstől. Nem mellesleg Brünnhilde reakciói ugyanezen jelenet végére nagyon is emberivé válnak, ebből fakadó tettei pedig oda vezetnek, hogy Wotan ítéletére ténylegesen is emberré válik. Siegmund pedig, ha a cselekmény szintjén nem is bizonyul „szabad hősnek”, dramaturgiailag már rögtön az első felvonásban keresztülhúzza az előestében felépített koncepciót, hiszen a wagneri zenés drámában elvileg egyáltalán nem lehetnének zárt számok, ő azonban *Tavaszi dalában* egy minden ízében tökéletes áriát prezentál a nagyérdeműnek. A ciklus végén pedig, noha az arany visszakerül a Rajnába, egyáltalán nem úgy tűnik, mintha a mű elején látott isteni világ térne vissza. Semmi sem utal kifejezetten arra, hogy az istenek pusztulása mellett a halandók is eltűnnének a föld színéről. Számos modern rendezésben láthatunk a színpadon is emberi túlélőket az isteneket eltörlő kataklizma után, Patrice Chéreau legendás 1976-os bayreuthi *Ringjében* például a teljes korábbi kar némán áll a színpadon, Ruth Berghaus 1987-es frankfurti rendezésében pedig Guthrune kémleli a közönséget egy óriási teleszkópon át.<sup>334</sup> Legalábbis lehetséges értelmezése tehát Wagner tetralógiájának is, hogy az időtlenségtől a történelem, az isteni szférától az emberiség felé mozdul el, ahogy Mann regényének főhőse is fokozatosan felhagy önmaga mitikus előképekkel való azonosításával, s Dumuzi-Tammuzból egyszerűen József lesz.

Ebben az értelemben felvethető, hogy Mann nem véletlenül éppen ebben a regényében, saját mitikus tetralógiájában kerül talán a legközelebb a wagneri *vezérmotívum*-technika kongeniális adaptálásához. Hiszen elképzelhető, hogy nem csupán a mítoszt akarta elperelni az „intellektuális fasizmustól”, hanem egyszersmind Wagnert is, akiről bizonyíthatóan (legalábbis a harmincas években) szintén azt gondolta, hogy a náci teljesen félreértelmezi a művészetét és alaptalanul sajátítja ki.<sup>335</sup> Mann számára 1933-ban, a náci hatalomátvétel előestéjén (egyben a *Die Geschichte Jakobs* kéziratának lezárása idején) Wagner művészete semmilyen szempontból sem a germán felsőbbrendűség demonstrációja

<sup>334</sup> Id. CARNEGIE, Patrick, *Wagner and the Art of the Theatre*, New Haven-London, Yale Univ. Press, 2006. 362, ill. 374.

<sup>335</sup> Id. MANN, *Leiden und Größe*, 417, ill. 422-423.

volt, hanem „a német lét legszenzációsabb önábrázolása és önkritikája.”<sup>336</sup> Ebben az értelemben tehát akár úgy is tekinthetünk a *Józsefte*, mint aminek célja nem pusztán a mítosz humanizálása, hanem egy a német nacionalistákéval, a *völkisch* ideológia követőiével és a nácikéval radikálisan szemben álló Wagner-kép felmutatása is egyben.<sup>337</sup> A *mitopoétika* tehát Mann művében jó okkal jár kéz a kézben a wagneri *Leitmotiv* adaptációjával. Hiszen a szöveg tükrében éppen az látszik kiderülni, hogy Wagner mítoszkezelése cseppet sem reflektálatlan, épp ellenkezőleg, a komponista elbeszélő technikájából nagyon is úgy látszik, hogy – Lévi-Strauss megállapításával összhangban – Wagner pontosan értette a mitikus történetek működését, és műveiben azok művészi modelljét alkotta meg.

E kisebb kitérő után folytassuk a *felszíni struktúrák* feltérképezését egyéb, a szakirodalom által wagneriánusnak mondott szerzőknél. Marcel Proust monumentális regényciklusában például szintén számos ismétlődő motívum található, ezek közül talán a legszembetűnőbb egy nem-fiktív történelmi esemény, a Dreyfus-ügy megjelenése a fikciós történeten belül. Egyrészt maga a motívum eleve erősen jelölt (*manifesztáció*) annál fogva, hogy egy az előző századforduló korának történelmében nem különösebben elmélyedt olvasó is tisztában lehet vele, Albert Dreyfus létező történelmi személy volt, és a nevével fémjelzett per, pontosabban perek sorozata valóban mélységesen megosztotta a kor francia társadalmát. A regény persze nem a valós Dreyfus-perről, vagy annak tényleges fogadtatásáról számol be, hiszen szereplői – noha irodalomtörténészek ismételten igyekeznek megfejteni, Proust mely ismerősei szolgálhattak Swann, Guermantes hercegné, Charlus báró, Bergotte vagy éppen Albertine „modelljéül” – egytől egyig fiktív alakok. Ráadásul azt is nehéz megmondani a regény eseményei alapján, hogy az egyes Dreyfus-ellenes, vagy Dreyfus-párti megnyilatkozások a valóságban több mint tizenkét évig húzódó ügy melyik szakaszában hangzanak el a mű fiktív világában. Egyes események említése persze szolgálhat támponttal, de nagyjából *Az eltűnt idő nyomában* egészére általánosságban igaz, hogy az elbeszélő mintha különös műgonddal ügyelne rá, hogy történetének epizódjai ne legyenek pontosan lokalizálhatók a történelmi időben. Valójában főleg éppen a Dreyfus-ügy és a világháború miatt lehet egyáltalán arra következtetni, hogy a regény cselekménye „mikor” játszódik, ám ezek esetében is többnyire nehéz kitalálni, hogy éppen melyik szakaszuk zajlik a háttérben.

<sup>336</sup> Uo. 423. „Wagners Kunst ist die sensationellste Selbstdarstellung und Selbstkritik deutschen Wesens.”

<sup>337</sup> Hans Rudolf Vaget szerint Mann a művészi kozmopolita Wagner-recepció egyetlen jelentős németországi képviselője volt a II. világháború előtt a népi (*völkisch*) nacionalista koncepcióval szemben. ld. VAGET, Hans Rudolf, *Seelenzauber - Thomas Mann und die Musik*, Frankfurt am Main, S. Fischer Verlag, 2006. 343, ill. 353.

Ebben az összefüggésben nyilván az sem véletlen, hogy éppen a nácik által bűnbakként prezentált zsidó nép eredettörténetének egyik fontos fejezetét alkotta újra regényében. vö. SCHOFFMANN, Nachum, D’Annunzio and Mann: Antithetical Wagnerisms, *The Journal of Musicology*, Vol. 11, no. 4 (Autumn 1993), 499-524. 516.



Talán nem nagy merészség tehát megkockáztatni, hogy valószínűleg szándékos poétikai eszköz a pontos datálhatóság lehetetlenné tétele, s ennek következtében a regény terében megjelenő valós történelmi események is sokkal inkább irodalmi motívumok, semmint a tényleges történések akár szubjektív leírásai.

A Dreyfus-ügy tehát a műben egyértelmű szemantikai funkcióval bír, valóságos indikátorként jelzi az egyes szereplők társadalmi státuszát és politikai nézeteit, bár első felbukkanásakor még úgy tűnhet, csak egy társasági hóbort a sok közül.

„Az én gyermekkoromban a szalonélet még egészen a konzervatív társaságé volt, s egy előkelő szalonban sose fogadtak volna egy republikánust. [...] De aztán, mint a kaleidoszkópok, amelyek időnkint fordulnak egyet, a társaság is egymás után más-másképpen helyezi el változatlanul vélt elemeit, s más-másképpé alakul. Talán még a legelső áldozásomnál sem tartottam, amikor szigorú elvű hölgyek elképedve vették észre, hogy itt-ott, látogatás közben, elegáns zsidó nőkkel találkoznak. A társadalmi kaleidoszkóp ilyen újabb rendezkedéseit egy filozófus bizonyosan jellegváltásnak nevezné. A Dreyfus-ügy megint újat hozott, valamivel később, mint amikor Swannékhöz kezdtem járni, s a kaleidoszkóp megint felborította apróka, színes rombuszait. Aki zsidó volt, mind mélyre került, még az elegáns hölgyek is, és névtelen fajvédők ültek be a helyeikre. Párizs legragyogóbb háza egy osztrák és ultrakatolikus hercegnek a szalonja lett. Ha aztán a Dreyfus-ügy helyett háború tör ki Németországgal, a kaleidoszkóp bizonyonnyal egészen más irányba fordult volna. A zsidók, közbámulatra, hazafias viselkedésükkel tovább is megtartották volna társadalmi helyzetüket, s többé senki se járt volna, de még tagadták is volna, hogy jártak ahhoz az osztrák herceghez.”<sup>338</sup>

---

<sup>338</sup> PROUST, Marcel, *Az eltűnt idő nyomában II. Bimbózó lányok árnyékában*, (Gyergyai Albert ford.) Budapest, Európa könyvkiadó, 1983. 107.

„Au temps de ma petite enfance, tout ce qui appartenait à la société conservatrice était mondain, et dans un salon bien posé on n’eût pas pu recevoir un républicain. [...] Mais pareille aux kaléidoscopes qui tournent de temps en temps, la société place successivement de façon différente des éléments qu’on avait cru immuables et compose une autre figure. Je n’avais pas encore fait ma première communion, que des dames bien pensantes avaient la stupéfaction de rencontrer en visite une Juive élégante. Ces dispositions nouvelles du kaléidoscope sont produites par ce qu’un philosophe appellerait un changement de critère. L’affaire Dreyfus en amena un nouveau, à une époque un peu postérieure à celle où je commençais à aller chez Mme Swann, et le kaléidoscope renversa une fois de plus ses petits losanges colorés. Tout ce qui était juif passa en bas, fût-ce la dame élégante, et des nationalistes obscurs montèrent prendre sa place. Le salon le plus brillant de Paris fut celui d’un prince autrichien et ultra-catholique. Qu’au lieu de l’affaire Dreyfus il fût survenu une guerre avec l’Allemagne, le tour du kaléidoscope se fût produit dans un autre sens. Les Juifs ayant, à l’étonnement général, montré qu’ils étaient patriotes, auraient gardé leur situation, et personne n’aurait plus voulu aller ni même avouer être jamais allé chez le prince autrichien.” PROUST, Marcel, *À l’ombre des jeunes filles en fleurs, Première partie*, Paris, Gallimard 1946-47, 147-148.

A Narrátor tehát nem kevés iróniával tekint vissza rá, mennyire esetleges módon befolyásolták egykor az aktuális események, mint például a Dreyfus-ügy, az előkelő szalonokban uralkodó viszonyokat és a párizsi „előkelő társaság” hierarchiáját. Nem sokkal később azonban kiderül, hogy a Dreyfus-ügy mégiscsak többnek bizonyul gyorsan tovatűnő hóbortnál. A téma következő felbukkanásakor a balbec-i nagyszálló főpincére, Aimé biztosítja bizalmasan az elbeszélőt arról, hogy a rendelkezésre álló információk szerint Dreyfus bizonyosan bűnös.<sup>339</sup> Nem sokkal később pedig a hányatott sorsú százados neve elég meglepő kontextusban kerül elő, mikor a Narrátor barátnőinek arcvonásairól elmélkedik:

„Tudtam hogy ugyanolyan mélyen s éppoly kikerülhetetlenül, mint a zsidó nemzeti érzés, vagy a keresztény öröklődés, azoknál is, akik a fajtájuktól a legszabadabbnak vélik maguk, ott él Albertine, Rosemonde, vagy Andrée rózsálló virágzása mögött, előttük is ösmeretlenül egy nagy orr, egy vastag száj, egy meglepő, de tulajdonképp a háttérben várakozó elhújasodás, éppoly készen a fellépésre, *mint a hirtelen, váratlan, végzetes dreyfusi vagy klerikális pártszenvédély, mint bizonyos nemzeti és középkori hősiesség, csak úgy egyszerre fakadva fel, a körülmények hívására, valamilyen, az egyénnél magánál is régibb természetből*, amelyen át ez gondolkozik, él, fejlődik, erősödik vagy akár meghal, anélkül, hogy megkülönböztetné a természettől azonosnak vélt és sajátos indítékoktól. Még szellemi szempontból is sokkal jobban függünk, mint hisszük, a természeti törvényektől, s az elménk, mint a virágtalan, vagy a pázsitos növények, már előre magában hordja szabadnak vélt sajátosságait. De mi csak a másodtermésű eszméket tudjuk felfogni, anélkül, hogy észrevennők a tulajdonképpeni első okot (a zsidó fajt, a francia családot), amely az előbbieket is létrehozta [...]. S lehet, hogy bár elveinket megfontolásunk eredményének, bajainkat meg életrendünk oktalanságának tulajdonítjuk, éppúgy családuktól kapjuk (akár a szárnyas termésűek magjaik formáját) az eszméket, melyekből élünk, s a betegséget, melytől meghalunk.”<sup>340</sup>

<sup>339</sup> Id. *Bimbózó lányok árnyékában*, 448., ill. PROUST, Marcel, *Á l'ombre des jeunes filles en fleurs, Troisième partie*, Paris, Gallimard, 1946-47. 86.

<sup>340</sup> *Bimbózó lányok árnyékában*, 545. [Kiemelés tőlem - ND]

„Je savais que, aussi profond, aussi inéluctable que le patriotisme juif ou l'atavisme chrétien chez ceux qui se croient les plus libérés de leur race, habitait sous la rose inflorescence d'Albertine, de Rosemonde, d'Andrée, inconnus à elles-mêmes, tenus en réserve pour les circonstances, un gros nez, une bouche proéminente, un embonpoint qui étonnerait mais était en réalité dans la coulisse, prêt à entrer en scène, *tout comme tel dreyfusisme, tel cléricisme soudain, imprévu, fatal, tel héroïsme nationaliste et féodal, soudainement issus à l'appel des circonstances d'une nature antérieure à l'individu lui-même*, par laquelle il pense, vit, évolue, se fortifie ou meurt, sans qu'il puisse la distinguer des mobiles particuliers qu'il prend pour elle. Même mentalement, nous dépendons des lois naturelles beaucoup plus que nous croyons et notre esprit possède d'avance comme certain cryptogame, comme telle graminée, les particularités que nous croyons choisir. Mais

Az elbeszélő tehát eljátszik a gondolattal, mi van, ha az eszméket is a génjeinkkel örököljük, akár csak a külsőnk jellegzetes jegyeit vagy a betegségekre való hajlamunkat. Ráadásul ebben a kontextusban az említett „eszmék” nagyon is két irányba, a konzervatív, keresztény francia nacionalizmus, illetve azzal szemben a „dreyfusizmus” (*dreyfusisme*) és a „zsidó nemzeti érzés” (*le patriotisme juif*) felé konvergálnak. Megnyugtató módon ez az elmélkedés sem itt sem a későbbiekben nem folytatódik tovább valamiféle bizarr fajelmélet irányába, s ami számunkra igazán érdekes, a Dreyfus-pártiság itt már korántsem pillanatnyi szeszélyként, hanem szinte biológiai determinizmusként merül fel. Ráadásul olyan más „eszmék” társaságában látjuk, melyek sokkal időtállóbbnak tűnnek egy konkrét kémkedési ügynél, mint a keresztény konzervativizmus, vagy a zsidók közötti szolidaritás. Ebben az értelemben tehát a Dreyfus-ügyről alkotott vélemény – akár biológiailag determinált, akár egy adott hős személyes megfontolásából fakad – többé nem egy egyszerű divathóbort, amivel az előkelő párizsi társaság tagjai jobb híján elfoglalhatják magukat, hanem valamiféle alapvető értékválasztást, egy „eszme” melletti komoly elköteleződést feltételez.

A biológiai determinizmus elmélete akár rögtön az ügy következő említésekor elbukhatna, hiszen ekkor az arisztokrata származású, és melleleg katonatiszti akadémián tanuló Robert de Saint-Loup-ról tudjuk meg a Narrátornak Saint-Loup egy meg nem nevezett barátjával folytatott beszélgetéséből, hogy támogatja Dreyfus perújrafelvételét.<sup>341</sup> Ebben egyébként katonatársai közül csak egyvalaki ért vele egyet, ő azonban (a nevét nem tudjuk meg)

„[...] nem olyan mint Saint-Loup, kissé őrült [...] még csak nem is jóhiszemű. Kezdetben ezt mondta: 'Legjobb, ha várunk, van ott egy ember, akit jól ismerek, csupa finomság, csupa jószág, Boisdeffre tábornok; az ő véleményét elfogadhatjuk, habozás nélkül.' De mikor megtudta, hogy Boisdeffre bűnösnek találta Dreyfust, Boisdeffre mit sem ért az ő szemében; a klerikalizmus, a törzskar előítéletei megakadályozták az őszinte ítéletben, jöllehet senki sem olyan klerikális, vagy legalább senki se volt annyira az, mint a mi barátunk, Dreyfus előtt. Akkor aztán azt mondta, hogy az igazság kiderül, mert az ügy Saussier kezébe kerül, s hogy ez a köztársasági érzésű katona (a mi barátunk ultramonarchista családból való) igazi nemesember, hajthatatlan

---

nous ne saisissons que les idées secondes sans percevoir la cause première (race juive, famille française, etc.) qui les produisait nécessairement [...]. Et peut-être, alors que les unes nous paraissent le résultat d'une délibération, les autres d'une imprudence dans notre hygiène, tenons-nous de notre famille, comme les papilionacés la forme de leur graine, aussi bien les idées dont nous vivons que la maladie dont nous mourrons.” *À l'ombre des jeunes filles en fleurs, Troisième partie*, 230. [Kiemelés tőlem - ND]

<sup>341</sup> PROUST, Marcel, *Az eltűnt idő nyomában III. Guermantes-ék*, (Gyergyai Albert ford.) Budapest, Európa könyvkiadó, 1983. 125. ill. PROUST, Marcel, *Le côté de Guermantes, Première partie*, Paris, Gallimard, 1946-47. 208-209.

lelkiismeretű. De mikor Saussier Esterhazyt ártatlannak nyilvánította, egyszerre új magyarázatokat talált erre az ítéletre, kedvezőtleneket, de nem Dreyfusra, hanem magára Saussier táborokra, Saussier-t szerinte a katonai szellem vakította el egészen (s ne felejtse, hogy ő maga éppannyira militarista, mint klerikális, legalábbis az volt régebben, mert már nem tudom, mit gondoljak róla). A családja vigasztalan, hogy most ilyen véleményei vannak.”<sup>342</sup>

A Dreyfus-ügy mentén tehát úgy tűnik, egyesek saját korábban vallott meggyőződéseikkel és a családjukban uralkodó szellemiséggel is hajlandók szembefordulni az általuk vélelmezett igazság kedvéért (mely ebben az esetben megegyezik a valós történelmi eset igazságával).

A kérdés már csak az, hogyan lesz a Dreyfus-pártiság, vagy épp Dreyfus-ellenesség ismétlődő motívumából narratív megnyilatkozás.

„Apám még valakivel találkozott, aki előbb csak meglepte, később végletesen felháborította. Az utcán Sazerat-né mellett ment el, akinek párizsi tartózkodása viszonylagos szegénysége miatt, csak rövid látogatásokra szorítkozott egy Párizsban lakó barátnőnél. [...] Jóllehet Sazerat-né nem mulattatta, és amikor találkozott vele, odament hozzá és köszönt neki, de mélységes meglepetésére Sazerat-né olyan fagyosan fogadta köszöntését, mint akit csak az udvariasság kényszeríthet azzal szemben, aki bűnt követett el, vagy ezentúl kénytelen külön hemiszférában élni. Apám egészen haragosan, csodálkozva tért haza. Másnap anyám találkozott egy szalonban Sazerat-néval. Ez kezét sem nyújtott neki, s bizonytalan és szomorú arccal mosolygott rá, mint olyasvalakire, akivel gyermekkorunkban együtt játszottunk, de aztán minden összeköttetést megszakítottunk vele, mert az illető azóta kicsapongó életet folytatott, egy gályarabhoz ment férjül, vagy ami még rosszabb, egy elvált férfihoz. Mármint szüleim mindenkor a legmélyebb tiszteletet adták meg néki és kapták tőle. De (ezt anyám nem tudta) Sazerat-né, egyedül egész Combray-ban, Dreyfus-pártinak vallotta magát. Apám, Méline barátja, viszont meg volt győződve Dreyfus bűnösségéről.

---

<sup>342</sup> *Germantés-ék*, 123-124.

„[...] ce n'est pas comme Saint-Loup, c'est un énergumène, [...] il n'est même pas de bonne foi. Au début, il disait : « Il n'y a qu'à attendre, il y a là un homme que je connais bien, plein de finesse, de bonté, le général de Boisdeffre ; on pourra, sans hésiter, accepter son avis. » Mais quand il a su que Boisdeffre proclamait la culpabilité de Dreyfus, Boisdeffre ne valait plus rien ; le cléricisme, les préjugés de l'état-major l'empêchaient de juger sincèrement, quoique personne ne soit, ou du moins ne fût aussi cléric, avant son Dreyfus, que notre ami. Alors il nous a dit qu'en tout cas on saurait la vérité, car l'affaire allait être entre les mains de Saussier, et que celui-là, soldat républicain (notre ami est d'une famille ultramonarchiste), était un homme de bronze, une conscience inflexible. Mais quand Saussier a proclamé l'innocence d'Esterhazy, il a trouvé à ce verdict des explications nouvelles, défavorables non à Dreyfus, mais au général Saussier. C'était l'esprit militariste qui aveuglait Saussier (et remarquez que lui est aussi militariste que cléric, ou du moins qu'il l'était, car je ne sais plus que penser de lui). Sa famille est désolée de le voir dans ces idées-là.” *Le côté de Germantés, Première partie*, 209-210.

Rosszkedvében pokolba küldte azokat a kollégákat, akik aláírását kérték egy revíziós listára. Nem beszélt velem nyolc napig, mikor megtudta, hogy én az ügyben más magatartást tanúsítottam. Véleményei közismertek voltak. Kis híja, hogy egyenesen nacionalistának nem tartották. [...] Mindez elég volt ahhoz, hogy Sazerat-né, aki pedig alaposan ismerte apám és nagyapám önzetlenségét és jellemét, úgy tekintse őket, mint a Jogtalanág megtestesülését. Az egyéni bűnöket sokkal inkább bocsátjuk meg, mint a közösségekben való akármilyen részvételt. Mihelyt Sazerat-né megtudta, hogy apám Dreyfus-ellenes, maga és öközé egész századokat s kontinenseket helyezett. Ez magyarázza, hogy ily távolságra mind az időben, mind a térben, köszöntése apámnak alig észrevehetőnek tetszett, s hogy ő, Sazerat-né nem is gondolt a kézszorításra és szavakat, amelyek úgysem hatolhattak a köztük lévő világokon át.”<sup>343</sup>

A Dreyfus-ügyhöz való viszonyulás tehát olyan *érték*, ami az egyes szereplőkhöz hozzárendelődve bizonyos egyéb értékekkel, illetve más szereplőkkel való konjunkciós és diszjunkciós relációkat okoz. Például meghatározza a Narrátor és apja viszonyát, illetve Mme Sazerat és a Narrátor szüleinek ismeretségét is. A történetben egyértelműen információértéke van annak, hogy ki kivel áll, vagy nem áll összeköttetésben (például a Narrátor családja baráti viszonyt ápol Swann-nal, de nem óhajtanak ismeretségben lenni feleségével, Odette-tel). Így hát a Dreyfus bűnösségéről vagy ártatlanságáról vallott nézetek, melyek az iménti idézetben is látható módon képesek kapcsolatokat létrehozni, vagy éppen megszüntetni, kétségkívül greimas-i értelemben vett narratív megnyilatkozásokat generálnak. Ugyanis a Dreyfus-kérdésben tanúsított magatartás motívuma révén nem csak *diszkurzív aktorok* kapcsolódnak

---

<sup>343</sup> *Guermites-ék*, 177-178.

„Mon père fit une autre rencontre mais qui, celle-là, lui causa un étonnement, puis une indignation extrêmes. Il passa dans la rue près de Mme Sazerat, dont la pauvreté relative réduisait la vie à Paris à de rares séjours chez une amie. [...] Malgré donc que Mme Sazerat ne le divertît pas, mon père, la rencontrant, alla vers elle en se découvrant, mais, à sa profonde surprise, Mme Sazerat se contenta d'un salut glacé, forcé par la politesse envers quelqu'un qui est coupable d'une mauvaise action ou est condamné à vivre désormais dans un hémisphère différent. Mon père était rentré fâché, stupéfait. Le lendemain ma mère rencontra Mme Sazerat dans un salon. Celle-ci ne lui tendit pas la main et lui sourit d'un air vague et triste comme à une personne avec qui on a joué dans son enfance, mais avec qui on a cessé depuis lors toutes relations parce qu'elle a mené une vie de débauches, épousé un forçat ou, qui pis est, un homme divorcé. Or de tous temps mes parents accordaient et inspiraient à Mme Sazerat l'estime la plus profonde. Mais (ce que ma mère ignorait) Mme Sazerat, seule de son espèce à Combray, était dreyfusarde. Mon père, ami de M. Méline, était convaincu de la culpabilité de Dreyfus. Il avait envoyé promener avec mauvaise humeur des collègues qui lui avaient demandé de signer une liste révisionniste. Il ne me reparla pas de huit jours quand il apprit que j'avais suivi une ligne de conduite différente. Ses opinions étaient connues. On n'était pas loin de le traiter de nationaliste. [...] Tout cela était assez pour que Mme Sazerat, qui connaissait à fond la vie de désintéressement et d'honneur de mon père et de mon grand-père, les considérât comme des suppôts de l'Injustice. On pardonne les crimes individuels, mais non la participation à un crime collectif. Dès qu'elle le sut antidreyfusard, elle mit entre elle et lui des continents et des siècles. Ce qui explique qu'à une pareille distance dans le temps et dans l'espace, son salut ait paru imperceptible à mon père et qu'elle n'eût pas songé à une poignée de main et à des paroles lesquelles n'eussent pu franchir les mondes qui les séparaient.” *Le côté de Guermites, Première partie*, 307-309.

össze, hanem narratív *aktánsok* közötti viszony változik meg (kötődnek össze, vagy éppen válnak szét) a kommunikáció tengelye mentén.

Hasonló ismétlődő motívum Proust regényciklusában a „féltekenység” témája is. Először Swann és Odette kapcsolatában merül fel, ahol a férfi egyre buzgóbban igyekszik fényt deríteni kedvesének más férfiakhoz fűződő viszonyára.

„Élete más korszakaiban Swann sohase vetett ügyet kedveseinek mindennapi apró cselekedeteire és gesztusaira; ha ilyesmiről pletykáltak előtte, egyszerűen nem törődött vele, s még ha odahallgatott is, csak legközönségesebb figyelme játszott közre; az ily pillanatokban mindennél közepesebbnek érezte magát. De ebben a különös szerelmi periódusban minden, ami egyéni, annyira mélységessé válik, hogy ez az ébredő kíváncsisága, amelyet most egy asszonynak legapróbb foglalkozásai iránt érzett, ugyanaz volt, mint amelyet egykor a Történelem fakasztott benne. S mindazt, amit mindeddig határozottan szégyellt volna, az ablak előtti kémkedést, holnap talán, ki tudja, a közönyösök megszólaltatását, a cselédek megvesztegetését, az ajtónál való hallgatózást, most éppolyan szemmel nézte, mint a szövegértelmezést, a tanulságok egybevetését és az emlékek magyarázatát, vagyis mint értékes, szellemi és tudományos kutató módszereket, amelyek a legalkalmasabbak az igazság felderítésére.”<sup>344</sup>

A „féltekenység” motívuma tehát a „szerelem” mellett az „igazság” kérdéséhez is szorosan kapcsolódik, ami a ciklus legalapvetőbb problémáinak egyike. A „féltekenység” állandóan visszatérő jelenség, s mindig egy betegesen birtokolni vágyó férfi és egy megbízhatatlan, hazugságokra hajlamos személy viszonylatában jön létre. Ennek archetípusa Swann és Odette viszonya, mely végül a két nevezett hős házasságával végződik, bár ez (sokat mondóan) nem része az elbeszélte események sorának, az olvasó csak utólag tudja meg, hogy a Narrátor családjának Combray-i barátja által kötött, és sokak által helytelenített rangon aluli házassága révén Odette lett Mme Swann-ná. A végkimenetel kivételével szinte ugyanez zajlik a le a Narrátor és Albertine kapcsolatában is, annyi különbséggel, hogy itt a férfi nem más férfiak,

---

<sup>344</sup> Swann, 321-322.

„À toute autre époque de sa vie, les petits faits et gestes quotidiens d’une personne avaient toujours paru sans valeur à Swann : si on lui en faisait le commérage, il le trouvait insignifiant, et, tandis qu’il l’écoutait, ce n’était que sa plus vulgaire attention qui y était intéressée; c’était pour lui un des moments où il se sentait le plus médiocre. Mais dans cette étrange période de l’amour, l’individu prend quelque chose de si profond, que cette curiosité qu’il sentait s’éveiller en lui à l’égard des moindres occupations d’une femme, c’était celle qu’il avait eue autrefois pour l’Histoire. Et tout ce dont il aurait eu honte jusqu’ici, espionner devant une fenêtre, qui sait? demain peut-être, faire parler habilement les indifférents, soudoyer les domestiques, écouter aux portes, ne lui semblait plus, aussi bien que le déchiffrement des textes, la comparaison des témoignages et l’interprétation des monuments, que des méthodes d’investigation scientifique d’une véritable valeur intellectuelle et appropriées à la recherche de la vérité.” PROUST, Marcel, *À la recherche de temps perdu, Du côté de chez Swann, Deuxième partie*, Paris, Gallimard, 1946-47. 95-96.

hanem mindenekelőtt kedvese barátnői által látja fenyegetve a másik fél tökéletes birtoklását. De a motívum úgymond mellékszereplők szálaiban is ismétlődik, például Robert de Saint-Loup és Rachel, vagy Charlus báró és Morel kapcsán. A féltékeny személy feltűnő módon minden esetben férfi, a női féltékenységi ellenben sosem jelenik meg Proustnál. Ebben a közelítésben viszont az említett kapcsolatok az összes lehetséges variációt lefedik. Swann és Odette viszonyához hasonlóan Saint-Loup a többi férfira féltékeny barátnője, Rachel kapcsán, ezzel szemben a Narrátor Albertine-re nézve a nőkben lát riválist, Charlus báró pedig egy férfi, Morel miatt él át hasonló érzelmi megpróbáltatásokat, s az ő esetében ráadásul mindkét nem tagjai számításba jönnek potenciális csábítóként.

A „féltékenységi” ismétlődő motívuma tehát párhuzamba állítja egymással a különböző időszakokban létrejövő és felbomló emberi kapcsolatokat, s ennek révén narratív megnyilatkozások jönnek létre. Hiszen egyrészt a „féltékeny” és a „birtokolni vágyott” személy, *mint aktánsok* közötti relációt kódolja (greimas-i értelemben a *vágy tengelye* mentén), másrészt hasonló kapcsolat áll fenn az előbbi és az általa megtudni óhajtott „igazság” között. A motívum paradoxona pedig éppen az, hogy a féltékeny személy sosem teljesítheti be mindkét vágyát egyidejűleg, nem lehet konjunkciós viszonyban az „igazsággal” és birtokolhatja ezzel párhuzamosan a „szeretett” személyt a kívánt (teljes) mértékben.

Ehhez nagyon hasonlóan működik a művészet, illetve a művészet megértésének problémája is, ami szintén szoros kapcsolatban áll Proustnál az „igazság” kérdésével. Itt különösen Swann és a Narrátor párhuzama érdekes, akik számos elemző szerint ugyanazt a „küldetést” próbálják beteljesíteni, természetesen eltérő eredménnyel. Míg az előbbi számára a regényben kiemelt jelentőséggel bíró fiktív zenemű, a Vinteuil-szonáta „kis frázisa” (*petite phrase*) csupán Odette-hez fűződő viszonyának szerelmi himnusza,<sup>345</sup> addig utóbbi végül ugyanezen mű *Szeptett* változatának köszönhetően ráébred valamiféle metafizikai igazságra.<sup>346</sup> Vinteuil „kis frázisa” tehát szintén ismétlődő motívumként bukkan fel újra meg újra Proust szövegében, ám a jelentése egyre inkább bővül, változik, míg valódi *vezérmotívum*má nem lesz.

James Joyce gyakorlatilag megjelenése óta vitákat kiváltó és értelmezések egész hadát életre hívó *Ulysses* című regénye köztudomásúlag szintén hemzseg az ismételten visszatérő motívumoktól. Korábban már írtam róla, hogyan válnak egyes motívumok „jelöltté” (*marked*)

<sup>345</sup> Id. Swann, 257. ill. *Du côté de chez Swann, Première partie*, 367.

vö. NEWARK, Cormac, WASSENAAR, Ingrid, Proust and Music: The Anxiety of Competence, *Cambridge Opera Journal*, Vol. 9. No. 2 (July 1997), 163-183. 171-172.

<sup>346</sup> Id. NATTIEZ, Jean-Jacques, *Proust as Musician*, (transl. Derrick Puffett) Cambridge University Press, 1989. 26.

a *manifesztáció* szintjén, így hát ezúttal az a kérdés, vajon ismétlődéseik révén képesek-e a *felszíni struktúra* szintjén *narratív megnyilatkozások* előállítására. Például a már említett (esetenként pontatlan) olasz nyelvű idézetek Mozart *Don Giovanni* című operájából meglehetősen könnyen felfűzhetők egy narratív sorozatra. A „*voglio e non vorrei*” első felbukkanása például rögtön Boylan levelének említése után következik. Vagyis az intertextuális utalás a házastársi hűtlenségre – a szóban forgó duettben a címszereplő éppen a frissen házasodott parasztlányt, Zerlinát próbálja elcsábítani – úgy tűnik a történet szintjén is megerősítést nyer. A helyzet azonban természetesen nem ilyen egyszerű, hiszen az operában Zerlina, noha eredetileg imponál neki a gazdag nemesember közeledése, végül mégis hű marad párjához, Masettohoz és visszautasítja a csábítót. Ugyanakkor, ha már az intertextualitásnál tartunk, feltétlenül meg kell említeni, hogy mivel a mű címe az Odüsszeiára utal, Molly nem csak Zerlina, hanem Pénélopé szerepében is értelmezhető, aki viszont a házastársi hűség tekintetében az egyik leginkább mintaszerű világirodalmi alak, hiszen kerek húsztendőn át vár rendületlenül férje hazatérésére, noha ehhez kérők egész hadát kell éveken át kordában tartania. Joyce ironikus stílusából azonban akár az is fakadhatna, hogy az ő Pénélopéja esendőbb a homéroszi eposz szinte valóban valószínűtlenül erényes figurájánál. Ergo a motívum első felbukkanásakor az olvasó még nem tudhatja biztosan, vajon megcsalja-e végül Molly a férjét, azonban a *felszíni struktúra* szintjén (az *első szintű implicit olvasó* számára) teremődik egy *téma*, egy *narratív szemantikai érték*, ami egy adott skálán pozitív vagy negatív irányba képes elmozdulni az adott motívum ismétlődései során. A *Don Giovanni* említett duettje például második alkalommal Bloom kapcsán kerül elő, nem sokkal az után, hogy a főhős útban a munkahelyére egy postahivatalban átveszi, s nem sokkal azelőtt, hogy egy félreeső mellékutcában el is olvassa a szeretője Henry Flowers álnévre címzett levelét.

„Kihúzta a zsebéből a levelet és belehajtogatta az újságba, ami a kezében volt. Még csak az hiányzik, hogy itt összefussak vele. A mellékutca biztonságosabb.

Elment a kocsisbetérő mellett. Különös élet a zötykölődő kocsisoké. Ha esik, ha fűj, mindenféle, idő és fuvar szerint, nincs saját akaratuk. *Voglio e non*. Szeretek egy cigarettát dugni nekik. Barátságosak. Elhaladtukban odakurjantanak a bakról pár szótagot. Dúdolt:

*La ci darem la mano*



*La la lala la la.*”<sup>347</sup>

Kiderül tehát, hogy Bloom, nem mellesleg az eposzi Odüsszeuszhoz hasonlóan korántsem tartozik a hitvesi hűséget tűzön-vízen át megtartók táborába. Vagyis ezúttal nem Molly alakítja Zerlina szerepét és Boylan a potenciális Don Giovanniét, aminek köszönhetően Bloom tehetetlen Masettóként jelenik meg – Bloom itt éppenséggel saját magára osztja a csábító szerepét, amit ki is hangsúlyoz azzal, hogy az ő szövegét dúdolja, miközben szeretője levelét az újságjába rejti.

A történet idejében mérve alig egy órával később az idézet ismét előkerül, közvetlenül azután, hogy a temetésre tartó Bloom Mr. Powers, Martin Cunningham és Simon Dedalus társaságában rövid időre megpillantja kocsijából az utcán álldogáló Blazes Boylant, akiről azt gyanítja, hogy Molly szeretője.

„– Mi újság a hangverseny-körúttal, Bloom? – érdeklődött Mr. Power.

– Minden rendben – mondta Mr. Bloom – A legjobb hírek mindenfelől. Nagyon jó az ötlet, mert hogy...

– Maga is megy?

– Nem, nem – mondta Mr. Bloom. –Az igazság az, hogy le kell mennem Clare-be, magánügyben. Az ötlet lényege, hogy végigjárják a fontos városokat. Amit az ember elveszít a réven, megnyeri a vámon.

– Pontosan – mondta Martin Cunningham. – Mary Anderson is odafent van éppen. Vannak jó művészek?

– Louis Werner vezeti a turnét – magyarázta Mr. Bloom. – Sztárokkal dolgozunk. J.C. Doyle és John MacCormack remélem és. Szóval a legjobbak.

– És a Madame – mondta Mr. Power, mosolyogva. – Végül, de nem utolsósorban.

[...]

---

<sup>347</sup> *Ulysses* (2012), 78. [Dőlttel szedett részek az eredeti szövegből]

„He drew the letter from his pocket and folded it into the newspaper he carried. Might just walk into her here. The lane is safer.

He passed the cabman's shelter. Curious the life of drifting cabbies, all weathers, all places, time or setdown, no will of their own. *Voglio e non*. Like to give them an odd cigarette. Sociable. Shout a few flying syllables as they pass. He hummed:

*La ci darem la mano*

*La la lala la la.*” *Ulysses*, 94. [Dőlttel szedett részek az eredeti szövegből]

És a Madame. Tizenegy-husz. Fönn van. Mrs. Fleming már takarít. Fésülködik, dudorászva: *voglio e non vorrei*. Nem. *Vorrei e non*. Nézi a hajszálak végét, nem töredezik-e. *Mi trema un poco il*. Mikor azt a *tret* énekli, azt nagyon szépen csinálja, sírós hangon. Egy csalogány. Egy sármány. Van ez a szó, hogy sármány, ez az, ez a legjobb rá.”<sup>348</sup>

Ismét Mollyról van tehát szó, Bloom elképzei, felesége hogyan készülődik a szeretője fogadására, miközben Zerlina szolamát dúdolja a *La ci darem la mano*-ból. Ezután a *voglio* szó (ami ugye nem szerepel a *Don Giovanni*-ban, ám Bloom emlékeiben, és ezáltal a szövegben hozzá kötődik) szerepel még a bordélyházi jelenetben, illetve utolsó alkalommal akkor, amikor a kocsisbetérőnél Stephen Dedalus lerombolja Bloomnak az olasz nyelvvel kapcsolatos illúzióit:

„Mr. Bloom, élve a szólásszabadság jogával, bár a veszekedés nyelvével alig volt köszönő viszonyban, sőt a *voglio* szóval kapcsolatban még mindig kínosan érezte magát, fennszóval megjegyezte *protégéjének* az utcán még mindig zajló fergeteges fejedelmi szócsata *à propos*-ján:

– Szép nyelv. Éneklés céljára, úgy értem, Miért nem írja a verseit ezen a nyelven? *Bella Poetria!* Csupa zene és élet. *Belladonna. Voglio*.

Stephen erőnek erejével próbált ásítani és elgyötörten válaszolt:

– Elefántok dobhártyájának való. Pénz miatt huzakodtak.

---

<sup>348</sup> *Ulysses* (2012), 93-94.

„Mr. Power asked:

- How is the concert tour getting on, Bloom?

- O very well, Mr Bloom said. I hear great accounts of it. It's a good idea, you see ...

- Are you going yourself?

- Well no, Mr Bloom said. In point of fact I have to go down to the county Clare on some private business. You see the idea is to tour the chief towns. What you lose on one you can make up on the other.

- Quite so, Martin Cunningham said. Mary Anderson is up there now.

- Have you good artists?

- Louis Werner is touring her, Mr Bloom said. O yes, we'll have all topnobbers. J. C. Doyle and John MacCormack I hope and. The best, in fact.

- And *Madame*, Mr Power said, smiling. Last but not least.

[...]

And Madame. Twenty past eleven. Up. Mrs Fleming is in to clean. Doing her hair, humming: *voglio e non vorrei*. No: *vorrei e non*. Looking at the tips of her hairs to see if they are split. *Mi trema un poco il*. Beautiful on that *tre* her voice is: weeping tone. A thrust. A throstle. There is a word throstle that expressed that.” *Ulysses*, 115-116.

– Tényleg? – kérdezte Mr. Bloom. – Persze – fűzte hozzá elgondolkodva, magában eltűnődve azon, hogy több nyelvvel operál az emberiség, mint amennyire éppen szüksége volna –, talán csak mediterrán csillogás vonja be.”<sup>349</sup>

Az olasz *voglio* kifejezés tehát itt már gyakorlatilag leválik a *Don Giovanni*-idézethez kötődő kontextusáról, noha itt is a *belladonna* szó mellett kerül elő, ami azt sejteti, mégiscsak van valami köze a csábításhoz. Ugyanakkor Stephen cinikus reakciójának fényében végleg elveszíti varázserejét Bloom szemében, amikor ráébred, talán eddig is csak a „mediterrán csillogásnak” (*southern glamour*) köszönhetően tűnt számára különlegesnek. Véleményem szerint a motívum dekonstrukciója bizonyos értelemben összefüggésbe hozható a történet, a regény narratívájának irányával, hiszen Bloom ekkor már hazafelé tart, ahol végső soron elveszíti majd a jelentőségét mindaz, amit korábban az említett szó, illetve az azt tartalmazó (valószínűleg szándékoltan pontatlan idézet) szimbolizált.

A motívum ugyanis nyilvánvalóan a „hűtlenség” paradigmájához kötődött. Valamennyi felbukkanásában invariáns elem, hogy a cselekményben éppen valaki megcsalni készült a házastársát, vagy legalábbis a másik ezt feltételezte róla. A *La ci darem la mano* pontatlan idézete tehát ennek a tengelynek a mentén kapcsolja össze a különböző cselekményelemeket: Molly találkozóját Boylannel, Bloom levelezését Marthával, vagy épp látogatását a bordélyházban. Az állandóan újra meg újra felbukkanó *szó-motívum* tehát Joyce szövegében is egy paradigma alá rendezi az általa megjelölt történéseket, melyek ezáltal az adott paradigma mentén tesznek szert narratív értékre, vagyis jelenítenek meg aktánsok közötti konjunkciós vagy diszjunkciós kapcsolatokat, s válnak ennek köszönhetően *narratív megnyilatkozásokká*. A történet végére aztán a *voglio* szó speciális státuszának megkérdőjeleződésével párhuzamosan a *hűtlenségi paradigma* szintén elveszíteni látszik a jelentőségét,<sup>350</sup> ám ahhoz, hogy a motívum ilyen értelemben dekonstruálódhasson, előbb nyilvánvalóan fel kellett épülnie. A narratíva tehát képes felépíteni a motívum ismétlésével az

---

<sup>349</sup> *Ulysses* (2012), 524.

„Mr Bloom, availing himself of the right of free speech, he having just a bowing acquaintance with the language in dispute though, to be sure, rather in a quandary over *voglio*, remarked to his *protégé* in an audible tone of voice, *a propos* of the battle royal in the street which was still raging fast and furious:

-A beautiful language. I mean for singing purposes. Why do you not write your poetry in that language? *Bella Poetria!* it is so melodious and full. *Belladonna voglio*.

Stephen, who was trying his dead best to yawn, if he could, suffering from dead lassitude generally, replied:

-To fill the ear of a cow elephant. They were haggling over money.

-Is that so? Mr Bloom asked. Of course, he subjoined pensively, at the inward reflection of there being more languages to start with than were absolutely necessary, it may be only the southern glamour that surrounds it.”

*Ulysses*, 716-717.

<sup>350</sup> Mellesleg az idézetben említett „southern glamour” akár magára Mollyra is vonatkozhat, hiszen a szövegben ismételtelen előkerül, hogy Gibraltárban nőtt fel, s emiatt bizonyos mediterrán személyiségjegyeket tulajdonítanak neki.

olvasó szemében egy szisztematikus jelentést, amit aztán módosíthat, vagy akár teljes egészében zárójelbe tehet. Mindezekkel együtt úgy tűnik, Joyce motívumai Wagner zenekari anyagaihoz hasonlóan szintén alkalmasak arra, hogy a történet szintagmatikus sorában különböző pontokon lezajló eseményeket olyan atemporális paradigmákba rendezzék, amik megalapozzák az elbeszélés alapvető szemantikai kategóriáit.

A *Don Giovanni*-idézetekhez nagyon hasonló módon működnek a szövegben egyéb, alapvetően Stephen oldaláról megjelenő motívumok is. Egyrészt például *Hamlet* alakjának ismételt emlegetése, különös tekintettel az atyjának szellemével folytatott beszélgetésre, mely nyilvánvalóan az apa-fiú közötti kötelék (Stephen Dedalus figurája számára ugyancsak aktuális) témája szempontjából lesz fontos. Másrészt egy 14. századi, középgangol nyelvű vallásos mű, az *Agenbite of inwit* címének többszöri felidézése, mely a „bűntudat” és a „lelkiismeret” problémáját idézi fel újra és újra. A szóban forgó kifejezés (eredeti helyesírással *Ayenbite of Inwyt*) modern angol nyelven az „again biting of inner wit” (kb. állandóan mardosó bűntudat) formában lenne értelmes, a magyar műfordításban „[a]z léleknek furdolása” alakban jelenik meg.<sup>351</sup> A kérdéses szövegben a különböző bűnök allegorikus felsorolása található, egy 13. századi francia nyelvű traktátusból fordítva. Joyce szövegében a régies kifejezés mindig a „bűnbánat” témájával összefüggésben jelenik meg, elsősorban annak kapcsán, hogy Stephen még a regény történetének kezdete előtt visszautasította, hogy mélyen vallásos anyja utolsó kívánságát teljesítve, annak halálos ágyánál imádkozzék (melyről egyébként Stephen lakótársaival folytatott beszélgetéséből szerezhetünk tudomást az első fejezetben).<sup>352</sup> Ezek az intertextuális asszociációk tehát hasonlóan jelölik és építik fel narratív folyamatá Stephen szüleihez fűződő viszonyát, mint ahogy a *Don Giovanni*-idézetek szignifikánsak Leopold és Molly Bloom kapcsolatára nézve. Mindezek a motívumok jelszerűségük tekintetében ugyanakkor szintén erősen támaszkodnak a szemiotikai értelemben vett *ikonicitásra*, egészen pontosan annak Peirce által *metaforikusnak* nevezett formájára.<sup>353</sup> Ugyanis *jelhordozóik* valóban egy „valami másban megfigyelhető párhuzam felmutatása” révén kapcsolódnak az általuk jelölt tartalmakhoz. Molly annyiban *hasonlít* Zerlinára, hogy imponál neki Boylan közeledése, és valóban úgy tűnik, felmerül, hogy megcsalja vele a férjét. Bloom viszont nem csak a kis híján felszarvazott Masettoval, de magával Don Giovannival is párhuzamba állítható, hiszen ő az ismeretlen (valószínűleg szintén álnevet használó) levélíró, Martha-t szeretné elcsábítani. Egyéb tekintetben azonban a

<sup>351</sup> Id. *Ulysses* (2012), 21. ill. *Ulysses*, 18.

<sup>352</sup> Id. *Ulysses* (2012), 11. ill. *Ulysses*, 4.

<sup>353</sup> Id. 160. és 162. jegyzet.

dublinoi *Freeman's Journal* hirdetéseket intéző munkatársa viszonylag kevésbé emlékeztet Mozart és Da Ponte operájának vakmerő spanyol nemesurára. Hasonlóképpen Stephen Dedalus is leginkább annyiban hasonlít Hamletre, hogy a dán királyfihoz hasonlóan neki is nehezebbre esik véghezvinni, amit apja kért tőle. Ezek a motívumok a szövegben aztán adott esetben csupán egyetlen szó ismétlődése révén bukkannak fel (ami interpretálható akár egy újabb rész-egész viszonyként), és általuk teljesül be Joyce művében a korábban Wagner kapcsán is említett *elsődleges ikonicitás*. A szöveg egész szemantikai univerzuma pedig az *Ulysses* esetében is hasonlóképpen áll össze, mint a többi említett példában; a következő szinten mindezek a motívumok többszörösen egymásra vonatkoztatódnak, és kapcsolataik rendszeréből adódik az a jelentésteli struktúra, ami a mű olvasók általi értelmezését lehetségessé teszi. A következőkben tehát azt vizsgálom meg az említett példákban, hogyan állnak össze az irodalmi szövegek ismétlődő motívumai az olvasó számára értelmezhető szemantikai hálózattá.

### 3. Mélystruktúra

A narratív szövegekben vagy alkotásokban tehát a *manifesztáció* és a *felszín* struktúráin túl mindig beszélhetünk egy harmadik, *mélystruktúráról* (*structure profonde*) is, ami Greimas elmélete szerint megalapozza a *narratív jelentés* alapvető alkotóelemeinek *létfeltételeit* és *logikai státuszát*.<sup>354</sup> A litván származású francia kutató szerint ez olyan absztrakt jelentéstartalmak rendszere, amik az adott műben található narratív kijelentések alapjául szolgálnak. A narratív jelentés ugyanis, minden más szemiotikai értelemben vett jelentéshez hasonlóan, döntően nem egyedi, hanem egy adott rendszeren belül jön létre. Mivel pedig Greimas strukturalista alapokon állva úgy véli, a jelentés alapvetően bináris oppozíciók viszonylatában írható le, így nem meglepő, hogy a *szemantikai mélystruktúra* nála szükségszerűen egymással ellentétes *értékek* (*valeurs*) rendszereként íródik le. Ez a struktúra rekonstruálódik aztán a *befogadás* aktusában, betetőzve ezzel a *narratív megértés* hermeneutikai folyamatát. Ezzel kapcsolatban fontos hangsúlyozni egyrészt, hogy ez nem egy lineáris, és semmiképp sem véges folyamat, sokkal inkább egyfajta hermeneutikai körként gondolható el. A befogadás folyamata során a befogadó mindig újabb és újabb hipotéziseket állít fel az *egész* jelentésére vonatkozóan, melyek aztán az új információk fényében igazolást

---

<sup>354</sup> Id. 183. jegyzet.

nyernek, vagy elvetésre kerülnek. Másrészt szintén igyekszem leszögezni, hogy ez a „totális” megértés szigorúan a *narratív szemantikai dimenzióra* vonatkozik. Vagyis, noha komolyan befolyásolja az adott mű által nyújtott esztétikai élmény milyenségét, *korántsem fedi le az esztétikai tapasztalat valamennyi aspektusát*, tehát csak részben érinti például a zenei témák, vagy a poétikai nyelv performativitását, vagy a megvalósítás figuratív dimenzióit. Egyszerűbben fogalmazva a *narratív megértés* szinte minden esetben kapcsolatban áll ugyan az elbeszélő művek megértésének egyéb dimenzióival, ám maga is csupán egy része (igaz néha a legfontosabb része) az *esztétikai megértés* teljességének. A *narratív megértés* tehát arra vonatkozik, hogy az adott mű története egy adott befogadó számára „mit jelent”, így elemzése nem magyarázhatja meg például azt, mitől nyer a befogadó számára jelentőséget egy bizonyos történet, vagy miért éppen az adott formában elbeszélve ragadja meg a potenciális befogadók fantáziáját.

A *narratív megértés* ráadásul nem csupán *befejezetlen és esztétikai értelemben nem teljes*, hanem részben ezeknek köszönhetően *nyitott* is. A *narratív jelentés* tehát nem valamiféle kódolt üzenet, amit a befogadónak fel kell fedeznie a műben, hanem a befogadó és a mű interakciójában keletkezik. Ennek megfelelően a *mélystruktúra* – aminek feltárulása a voltaképpen *narratív jelentés* megszületését betetőző lépés – sem valami objektíve a szövegben rejtőző tartalmi egység, hanem mindig a befogadó hozza létre saját értelmezésének teljessé tétele során. Előfordulhat, hogy különböző befogadók különböző mélystruktúrákat rekonstruálnak ugyanazon művekhez, s ennek megfelelően teljesen különböző jelentést tulajdonítanak neki *narratív*, és többnyire *esztétikai értelemben* is. Mivel általában már a kiindulópontjuk sem azonos, és az általuk bejárt utak is eltérnek, így nem meglepő, hogy különböző helyekre is érkeznek. Ami azonban azonos, hogy a *narratív mű* (szöveg) nagyon hasonló választásokat kínál fel valamennyi befogadó számára, és lényegében eredménytől függetlenül ugyanazon *értelmezői műveletek* elvégzését követeli meg tőlük. Vagyis a *narratív alkotás* minden esetben kijelöl egy *befogadói szerepet*, melyet a *mélystruktúrára* vonatkozóan korábban *második szintű implicit olvasónak* neveztem, s amelyet minden *tényleges befogadó* a maga igényeinek, képességeinek, attitűdjének stb. megfelelően egyedi módon játszik el.

Ez a *vezérmotívumok* esetén a gyakorlatban azt jelenti, hogy nem csupán az egyes motívumok ismétlődéseiben fedezi fel az invariáns elemeket, hanem a köztük lévő kapcsolatokat is észreveszi és megkísérli rendszerbe foglalni. Természetesen olyan hatalmas terjedelmű és komplex alkotások esetében, mint akár Wagner művei, akár Mann, Proust és Joyce említett szövegei, még sokszori meghallgatás, olvasás után is lehetetlenség valamennyi

ilyen kapcsolatot feltérképezni, pláne ellentmondásmentesen rendszerbe foglalni. Ennek megfelelően a *mélystruktúra* sosem (még a legrészletesebb és legátfogóbb elemzésben sem) lehet az adott műben rejlő szemantikai potenciálok összessége, hanem mindig konkrét olvasatok, vagy legfeljebb olvasatok egy körének alapjául szolgál. Egyszerűbben fogalmazva ezeket a terjedelmes, összetett és sokrétegű műveket valójában nem *megérteni* lehet a *mélystruktúra* feltárásával, hanem *valahogyan érteni*. A *végső interpretáns* tehát sosem az igazságot tárja fel, csupán egy igazságot a sok lehetséges közül.

Ennek megfelelően a következő elemzések nem az adott szövegek minden részletre kiterjedő, átfogó értelmezései, csupán azok lehetséges interpretációi, sőt sok esetben inkább a lehetséges interpretációk bizonyos aspektusai. Nyilvánvalóan vakmerő és kudarcra ítélt vállalkozás volna általános elemzést adni öt olyan irodalmi műről, melyekről nem csupán terjedelmük, hanem befogadói, értelmezési hagyományaik gazdagsága okán is önmagában több monográfiányi szakirodalom született megjelenésük óta számos különböző nyelven. Azt sem állítom, hogy ezek a művek Wagnerről szólnának, vagy akár azt, hogy értelmezhetetlenek lennének Wagner műveinek, stílusának, történetmesélő technikájának bármilyen szintű ismerete nélkül. Ugyanakkor egyik esetben sem én vetem fel elsőként, hogy a szerzőkre, s így akár a művek poétikájára hatással lehetett a német komponista művészete. Noha a *hatás* kérdése szintén szertágazó, és önmagában is erősen problematikus, ám annak meghatározásához, hogy lehet-e (és ha igen, hogyan) úgymond *wagneriánus szemmel* olvasni a kérdéses műveket, talán nem szükséges annak eldöntése, hogy a szerzők maguk mennyire voltak wagneriánusok az alkotás idején. Elemzéseim tehát annak bemutatására vállalkoznak, hogy példákkal illusztrálva bemutassák, mennyiben működnek a wagneri *Leitmotiv* által megkövetelt befogadói szerepek olyan 20. századi irodalmi elbeszélő szövegekben, melyekről számos korábbi elemzés állítja (egy-két kivételtől eltekintve szövegelemzésből vett példákkal alá nem támasztott módon), hogy *wagneri vezérmotívumok* találhatók bennük. Reményeim szerint az eddigiekben meggyőzően érveltem amellett, hogy a *jelölt motívumok* ismétlődései hasonló módon értelmezhetők paradigmaticusként az említett szövegekben, mint Wagner színpadi műveiben a zenekari és énekszólamokban felbukkanó zenei motívumok és témák. Mindez azonban semmit sem ér, ha nincs meg bennük a harmadik szint megfelelője, azaz a szóban forgó motívumok nem járulnak hozzá egy olyan *szemantikai mélystruktúra* megképzéséhez, ami a teljes elbeszélés alapvető jelentésbeli kategóriáinak alapjául szolgál.

A *Buddenbrook-ház* esetében például teljesen nyilvánvaló módon számos motívum felfűzhető az alcímbe is említett „hanyatlás” (*Verfall*) koncepciója köré. Például a már

említett „könnyelműség” (*Leichtfertigkeit*) motívuma szorosan összekapcsolódik a „polgáriság” (*Bürgerlichkeit?*) motívumával. Tom és Tony egy beszélgetésében például a következőképpen kerül szóba testvérük, Christian és Tom felesége, Gerda:

„ – Igen, jó hogy jössz. Ma olyan egyedül vacsoráztam, mint a római pápa; Jungmann kisasszony nemigen számít társaságnak, mert minden pillanatban felugrik és kiszalad, hogy Hanno után nézzen ... Gerda a kaszinóban van, Tamagno hegedül. Krisztián jött el érte...

– Ejha! hogy mamát idézzem. Az ám, Tom, mostanában úgy veszem észre, hogy Gerda és Krisztián jóba vannak.

– Magam is. Mióta állandóan itt van, Gerda kezdi kedvét lelteni benne. Még figyelmesen meg is hallgatja, mikor leírja szenvedéseit ... Istenem, hát mulattatja, no. Minap azt mondta nekem: 'Krisztián nem polgár. Még annyira se, mint te vagy!'...

– Polgár ... polgár, Tom? Hah, azt meghiszem, hogy ezen a teremtet világon nincs nálad jobb polgár! ...”<sup>355</sup>

Christian (és Tony) kezdettől fogva élesen szembeállítódott testvérükkel, a komoly kereskedővel, Thomas-szal. Apjuk még azon dohog, hogy Hoffstede úr talán mindjárt „költőnek szánná” Christiant, akiből saját bevallása szerint hiányzik a képesség, hogy az élvezeteket „az élet rendes munkájával és komolyságával” összeegyeztesse (*alles mit der ordentlichen Arbeit und dem Ernst des Lebens zu verbinden*).<sup>356</sup> Másrészt viszont egy ízben Christian éppen azon viccelődik a klubjában, hogy „Voltaképpen és közelről vizsgálva, minden üzletember gazember”<sup>357</sup> – amivel alaposan magára is haragítja becsületességére és „polgári foglalkozására” felettébb büszke testvérét, aki válaszul cseppet sem pozitív

---

<sup>355</sup> *A Buddenbrook-ház*, 381-382.

„Ja, du kommst mir sehr erwünscht. Ich habe heute abend so allein essen müssen, wie der Papst; denn Fräulein Jungmann kommt als Gesellschaft nicht recht in Betracht, weil sie jeden Augenblick aufspringt und hinaufläuft, um nach Hanno zu sehen ... Gerda ist im Kasino. Tamayo geigt dort. Christian hat sie abgeholt ...»

»Dausend! um wie Mutter zu reden. – Ja, ich habe in letzter Zeit bemerkt, Tom, daß Gerda und Christian sich gut vertragen.«

»Ich auch. Seit er dauernd hier ist, fängt sie an, Geschmack an ihm zu gewinnen. Sie hört auch ganz aufmerksam zu, wenn er seine Leiden beschreibt ... Mein Gott, er amüsiert sie. Neulich sagte sie zu mir: ›Er ist kein Bürger, Thomas! Er ist noch weniger ein Bürger, als du!‹ ...»

»Bürger ... Bürger, Tom?! Ha, mir scheint, daß es auf Gottes weiter Welt keinen besseren Bürger als du ...«”  
*Die Buddenbrooks*, 432.

<sup>356</sup> *A Buddenbrook-ház*, 272. ill. *Die Buddenbrooks*, 308.

<sup>357</sup> *A Buddenbrook-ház*, 270.

„Du sagst in einer Gesellschaft, die sowohl aus Kaufleuten als aus Gelehrten besteht, daß alle es hören können: Eigentlich und bei Lichte besehen sei doch jeder Geschäftsmann ein Gauner ... [...]“ *Die Buddenbrooks*, 305.



felhanggal „komédiásnak” (*Possenreißer* – magyarul a „pojáca” szó talán jobban visszaadná a német kifejezés becsmérlő élet) nevezi.<sup>358</sup>

Az alapvető oppozíció tehát a *kereskedő/polgár* és a *komédiás/költő* szembeállítása, mely kissé variálódó formában ugyan, de végigvonul a szövegen. Már Hans és az idősb Buddenbrook között is feszül némi ellentét a *praktikum* illetve a *klasszikus műveltség* előnyben részesítése miatt,<sup>359</sup> ami aztán némileg megváltozva éleződik ki Tom és Christian viszonyában, ahol az egyik testvért (az apjára hasonlító Tomot) *reálkollégiumba* íratják, míg a másik (Christian, aki inkább a nagyapára ütött) *gimnáziumba* jár.<sup>360</sup> Az elbeszélő szerint Christianban Tomhoz képest „nem kevesebb tehetség, de kevesebb komolyság mutatkozott”<sup>361</sup> - ami például abban mutatkozik meg, hogy Christian már iskolás korában is „hihetetlen ügyességgel utánozta tanárait”.<sup>362</sup> Vagyis a „kereskedő” már gyerekkorában is komolyságot mutat, míg a „komédiásnak” már gimnazistaként is főleg a tréfákon jár az esze.

Nehéz lenne azonban elmenni amellett, hogy ezekhez a szembeállításokhoz szinte minden esetben szorosan hozzákapcsolódik a „művészet” kérdése is. Hiszen Jean Buddenbrook a „költőt” (*Dichter*) állítja szembe a komoly kereskedővel, és a későbbiekben is gyakran van róla szó, hogy Christian is inkább színházba szeret járni, mintsem a cég ügyeivel foglalatoskodni. Később Thomas feleségéről, Gerdáról is megtudjuk, hogy rendkívüli módon szereti a zenét, s ennek mentén találnak egymásra a már említett katonatiszttel, Von Throta hadnaggyal,<sup>363</sup> akire Tom féltékeny volt. Throta úrról az elbeszélő már előljáróban fontosnak tartja közölni, hogy megjelenése egyáltalán nem keltett katonás hatást,<sup>364</sup> s egész attitűdje idegen volt bajtársaiétól, akik emiatt nem is kedvelték.<sup>365</sup>

„Kellemetlen, bogaras különecnek számított közöttük, egyedül járt sétálni; lovagolni, vadászni, kártyázni, nők körül legyeskedni nem szeretett, szívvel-lélekkel a muzsikán csüngött, több hangszeren játszott, és izzó fényű szemeivel, kevéssé katonás, egyben

---

<sup>358</sup> „Eh, az orfeumba való vagy, te komédiás ...” *A Buddenbrook-ház*, 272.

„Ach, ins *Café chantant* gehörst du als Possenreißer ...” *Die Buddenbrooks*, 308.

<sup>359</sup> Id. *A Buddenbrook-ház*, 23. ill. *Die Buddenbrooks*, 29.

<sup>360</sup> Id. *A Buddenbrook-ház*, 55. ill. *Die Buddenbrooks*, 64.

<sup>361</sup> Uo.

„[...] nicht weniger Begabung, aber weniger Ernsthaftigkeit zeigte [...]” Uo.

<sup>362</sup> Uo.

„[...] mit ungeheurem Geschick die Lehrer nachahmte [...]” Uo.

<sup>363</sup> Id. *A Buddenbrook-ház*, 544. ill. *Die Buddenbrooks*, 620-621.

<sup>364</sup> *A Buddenbrook-ház*, 543.

„[...] rief seine ganze Erscheinung, seine Bewegungen sowohl wie seine Art zu sprechen und zu schweigen, einen äußerst unmilitärischen Eindruck hervor.” *Die Buddenbrooks*, 619.

<sup>365</sup> Uo.

nyegle és színészkedő testtartásával minden operaelőadáson, hangversenyen ott volt, a klubot és a kaszinót ellenben fitymálón kerülte.”<sup>366</sup>

Azt is megtudjuk azonban, hogy katonás szokások és szórakozás híján

„Throta úr zongorázni, hegedülni, brácsázni, gordonkázni, fuvolázni egyformán kitűnően tudott, és a szenátor nem egyszer abból értesült előre a látogatásáról, hogy Throta úr legénye, hátán cipelve a csellókat, elhaladt a magániroda zöld függönyös ablakai előtt, és eltűnt a házban ...”<sup>367</sup>

Amint már korábban is idéztem,<sup>368</sup> Thomas Buddenbrook az elbeszélő szerint szeretne volna afféle könnyelmű gavallérként, az „üzletileg megbízhatatlan” katonafélék kasztjához (*geschäftlich unsichere Kriegerkaste*) tartozóként látni Throta urat, ám érzi, hogy ez a meghatározás korántsem illene rá, ami megijeszti. Testvérével, Christian-nal ellentétben a hadnagyot nem lehetséges egyszerű „pojácaként” beskatulyázni, aki híján van a tisztos polgári erényeknek. Von Throta tehát nem csupán azt képviseli, ami Thomas Buddenbrook-ból hiányzik, hanem valami többet annál, olyan különböző minőséget, amit az utóbbi ősei gondolkodásmódjával nem képes felfogni. Ebben az értelemben úgy tűnik, az említett szereplők valóban elhelyezhetők egy sima opposíciósornál összetettebb jelentérendszerben, egy *szemiotikai négyszögben (carré)*. Ehhez azonban szükséges a negyedik csúcs is, ami véleményem szerint Thomas fia, Hanno alakjában manifesztálódik a történetben. A fiú ugyanis sokáig tehetségesnek tűnik ugyan a zenében, nyolcadik születésnapján például saját szerzeményét zongorázza anyjával négykezesben,<sup>369</sup> apja pedig kezdettől fogva „ellenséget lát” egyetlen gyermeke muzikalitásában.

„[...] Most azonban, mikor látnia kellett, hogy a tőle idegen muzikális szenvedély már ily korán, kezdettől fogva ennyire mélységesen erőt vesz a fián is, ellenséges hatalomként választotta el tőle a gyermeket, akiből úgy remélte, mégiscsak igazi

---

<sup>366</sup> *A Buddenbrook-ház*, 543-544.

„Er galt für einen unangenehmen und extravaganten Sonderling unter ihnen, der einsame Spaziergänge machte, der weder Pferde noch Jagd, noch Spiel, noch Frauen liebte, und dessen ganzer Sinn der Musik zugewandt war, denn er spielte mehrere Instrumente und war, mit seinen glühenden Augen und seiner unmilitärischen, zugleich saloppen und schauspielerhaften Haltung, in allen Opern und Konzerten zu sehen, während er Klub und Kasino mißachtete.” *Die Buddenbrooks*, 620.

<sup>367</sup> *A Buddenbrook-ház*, 544.

„Herr von Throta spielte Klavier, Geige, Bratsche, Violoncell und Flöte – alles vortrefflich – und oft ward dem Senator der kommende Besuch im voraus angekündigt, dadurch, daß Herr von Throtas Bursche, den Cellokasten auf dem Rücken schleppend, an den grünen Fenstervorsätzen des Privatkontors vorüberging und im Hause verschwand ...” *Die Buddenbrooks*, 620-621.

<sup>368</sup> *Id.* 285. jegyzet.

<sup>369</sup> *A Buddenbrook-ház*, 425-426. ill. *Die Buddenbrooks*, 482-483.

Buddenbrookot, erős és gyakorlati észjárású férfit nevelhet, bírásra és hódításra törő ösztönökkel. És ingerlékeny lelkiállapotában úgy tűnt neki, mintha ez az ellenséges hatalom azzal fenyegetne, hogy a fiúból idegent nevel a saját házában.”<sup>370</sup>

Thomas tehát gyűlöli a „zenei értéket” (*musikalischer Wert*), mivel nem érti és ellenségesnek, saját „polgári” (*bürgerlich*) értékeivel összeegyeztethetetlennek látja.<sup>371</sup> Nem sokkal később azonban megtudjuk, hogy Hanno valójában zenésznek sem alkalmas, a művészet, a szépség valamiféleképpen bénítólag hat rá. Miután a színházban meghallgatja a *Lohengrint* (vagyis cseppet sem meglepő módon egy Wagner-darabot):

„[...] erőt vett rajta a végső csüggedés, melynek rohamait oly jól ismerte. Megint átérezte, mily fájdalmas a szépség, mily mélyen letaszít a szégyen és a vágyó kétségbeesés örvényébe, amellett kiszipolyozza lelkéből az életkedvet, a közönséges életrevalóságot. Oly iszonyú reménytelenség lidércnyomása ülte meg a lelkét, hogy megint csak azt kellett gondolnia: ez a lelki nyomás több, mint apró-cseprő gondjainak összessége, hogy ez az a teher, amely ránehezedik, mióta az esztét tudja, és egyszer meg fogja fojtani...”<sup>372</sup>

Wagner egyébként a szöveg más pontjain is a dekadencia és hanyatlás szimbólumaként jelenik meg, a kántor Pfühl úr valósággal sokkot kap a *Trisztán és Izolda* nyitányától, és azt állítja róla, hogy „[...] minden morál végét jelenti a művészetben!”<sup>373</sup> Sőt figyelmezteti Gerdát, aki védelmébe veszi a zeneszerzőt, hogy „megmérgezi” (*vergiften*) gyermeke lelkét ezzel az „elvetemült” (*ruchlos*) zenével.<sup>374</sup>

---

<sup>370</sup> A *Buddenbrook-ház*, 430.

„[...] jetzt aber, da er sehen mußte, wie die Leidenschaft der Musik, die ihm fremd war, so früh schon, so von Anfang und von Grund aus sich auch seines Sohnes bemächtigte, wurde sie ihm zu einer feindlichen Macht, die sich zwischen ihn und das Kind stellte, aus dem seine Hoffnungen doch einen echten Buddenbrook, einen starken und praktisch gesinnten Mann mit kräftigen Trieben nach außen, nach Macht und Eroberung machen wollten. Und in der reizbaren Verfassung, in der er sich befand, schien es ihm, als drohe diese feindselige Macht ihn zu einem Fremden in seinem eigenen Hause zu machen.” *Die Buddenbrooks*, 488.

<sup>371</sup> Uo.

<sup>372</sup> A *Buddenbrook-ház*, 591-592.

„Da hatte ihn ein Anfall jener gänzlichen Verzagtheit überwältigt, die er so wohl kannte. Er hatte wieder empfunden, wie wehe die Schönheit tut, wie tief sie in Scham und sehnstüchtige Verzweiflung stürzt und doch auch den Mut und die Tauglichkeit zum gemeinen Leben verzehrt. So fürchterlich hoffnungslos und bergeschwer hatte es ihn niedergedrückt, daß er sich wieder einmal gesagt hatte, es müsse mehr sein als seine persönlichen Kümernisse, was auf ihm laste, eine Bürde, die von Anfang seine Seele beschwert habe und sie irgendwann einmal ersticken müsse ...” *Die Buddenbrooks*, 675.

<sup>373</sup> A *Buddenbrook-ház*, 421.

„Dies ist das Ende aller Moral in der Kunst!” *Die Buddenbrooks*, 478.

<sup>374</sup> Uo.

Később egyetlen iskolai barátjával, a hozzá hasonlóan különc, művészi (írói) hajlamokkal bíró Kai von Möll-el beszélgetve a következő derül ki Hannóról:

„– Nem lehet belőlem semmi. Úgy félek az egésztől ...

– Ugyan, hogy lehet ilyen csüggedten beszélni! Te, zenész létedre ...

– Zenész létemre, mit jelent az, Kai? Semmit. Utazzam be a világot és zongorázzak? Először is nem eresztenének, másodszor sohasem fogok ahhoz eleget tudni. Majdnem semmi az, amit tudok: kicsit fantáziálni, ha egyedül vagyok ... Aztán meg úgy képzem, hogy az utazgatás is rettentő valami ... Te olyan másféle vagy. Benned több a bátorság ... Te csak jársz-kelsz, nevetsz az egészen, és van, amit az emberek orra elé tartsz. Író akarsz lenni, szépeket és érdekeseket mesélni az embereknek, igen, ez valami ... És biztos, hogy híres ember lesz belőled: oly ügyes vagy. Miben rejlik a nyitja? Te vígabb vagy, mint én. [...] Egyet gondolunk, csak hogy te elfintorítod az orrod és büszke vagy rá ... Ehhez én nem értek. Fáraszt a dolog. Szeretnék elaludni és nem tudni semmiről. Meghalni szeretnék, Kai! ... Nem, nem vagyok én jó semmire. Nem tudok akarni. Még csak híres ember sem akarok lenni. Félek attól is, mintha csak valami nem rendes dolog lenne! Légy nyugodt, nem lehet belőlem semmi.”<sup>375</sup>

Hanno tehát „tehetsége” ellenére nem alkalmas művészek, sőt egyáltalán mindenféle életrevalóság hiányzik belőle, még „akarni” (*wollen*) sem tud. Ezt az életképtelenséget hamarosan be is tetőzi azzal, hogy a tífuszfertőzés ellen sem képes a szervezete megfelelően küzdeni, s Hanno meghal. Thomas Buddenbrook fia tehát művészi hajlamai dacára nem képes művésszé válni, a szépség az ő esetében csupán arra jó, hogy megmérgezze, elvegye az életkedvét és önpusztító levertségbe taszítsa.

---

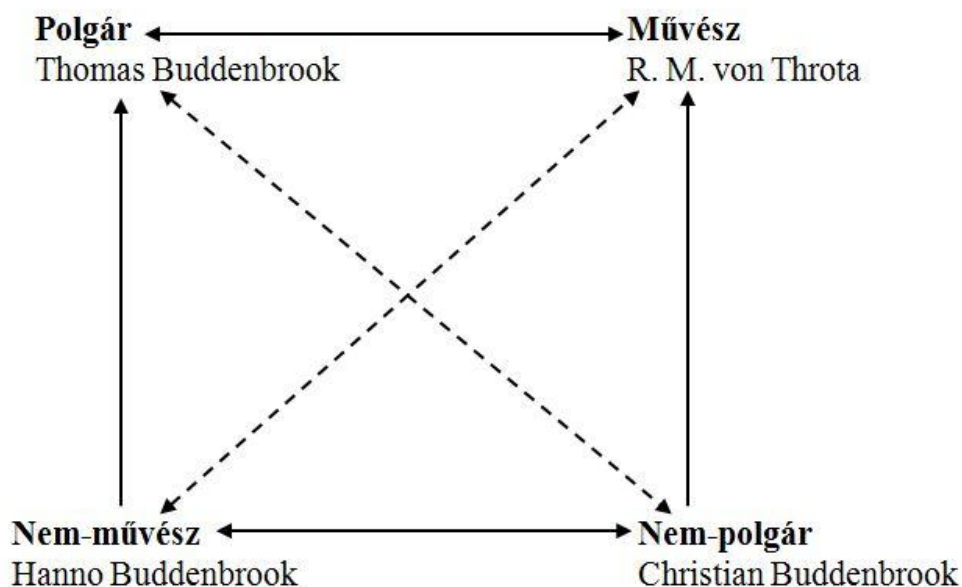
<sup>375</sup> *A Buddenbrook-ház*, 625.

„[...] Ich kann nichts werden. Ich fürchte mich vor dem Ganzen ...»

»Nein, wie kann man so verzagt reden! Du mit deiner Musik ...«

»Was ist mit meiner Musik, Kai? Es ist nichts damit. Soll ich umherreisen und spielen? Erstens würden sie es mir nicht erlauben, und zweitens werde ich nie genug dazu können. Ich kann beinahe nichts, ich kann nur ein bißchen phantasieren, wenn ich allein bin. Und dann stelle ich mir das Umherreisen auch schrecklich vor ... Mit dir ist es so anders. Du hast mehr Mut. Du gehst hier herum und lachst über das Ganze und hast ihnen etwas entgegenzuhalten. Du willst schreiben, willst den Leuten Schönes und Merkwürdiges erzählen, gut: das ist etwas. Und du wirst sicher berühmt werden, du bist so geschickt. Woran liegt es? Du bist lustiger. Manchmal in der Stunde sehen wir uns an, wie vorhin einen Augenblick, bei Herrn Mantelsack, als Petersen unter allen, die abgelesen hatten, einen Tadel bekam. Wir denken dasselbe, aber du schneidest eine Fratze und bist stolz ... Ich kann das nicht. Ich werde so müde davon. Ich möchte schlafen und nichts mehr wissen. Ich möchte sterben, Kai! ... Nein, es ist nichts mit mir. Ich kann nichts wollen. Ich will nicht einmal berühmt werden. Ich habe Angst davor, genau als wäre ein Unrecht dabei! Es kann nichts aus mir werden, sei sicher.» *Die Buddenbrooks*, 714.

Ennek megfelelően tehát kiegészíthető a *carré* Hanno alakjával. A „polgárság” – „művészet” oppozíciós mátrixában Thomas Buddenbrook képviseli a „polgári” (*bürgerlich*), kereskedői erényeket – vele szemben testvére, a „nem polgár” (*kein Bürger*) Christian, a bohém, aki híján van testvére nyárspolgári tartásának és kiegyensúlyozottságának, másrészt azonban, noha néha szenvedő, de alapvetően életképes figura. Von Throta hadnagy, a katonai pályán különnek számító *művész* viszont nem csupán nélkülözi Thomas erényeit, valami attól alapvetően különbözővel rendelkezik, a művészet ad értelmet az életének, amit a kereskedő ugyan nem képes megérteni, ám ösztönösen érzi, hogy a mássága, idegensége nem egyszerű léhaság. Vele szemben Hanno, a *nem-művész*, akiben a hadnaggal ellentétben nincs meg a megfelelő akarat és életrevalóság. A művészet, a szépség, sőt a tehetség őt nem élteti, hanem megnyomorítja és végül elkerülhetetlenül pusztulásba viszi. (2. ábra)



2. ábra - A Buddenbrook-ház egy lehetséges szemantikai négyszöge

Sok más szereplő is besorolható ennek a rendszernek a mentén. A rossz társaságba keveredő tékozló fiú, Jakob Kröger például nyilván a nem-polgár, bohém kategóriába tartozik, ahogy alapvetően Tony is, bár ő ismételten igyekszik átkerülni a *polgár/nem-polgár* tengely másik oldalára. Hanno barátja, Kai von Möll pedig úgy tűnik, valóban „művészként” jelenik meg.

Hasonló összefüggésrendszerben működik a Buddenbrook és a Hagenström család kapcsán a „hagyományos” és a „modern” elit közötti distinkció, mely különösen a Hermann Hagenström és Thomas Buddenbrook részvételével zajló városi szenátorválasztásban csúcsosodik ki. Hagenström konzulról az elbeszélő is hangsúlyozza, hogy újszerű jelenség a

mélyen hagyománytisztelő gazdag polgárság körében, anyagi tekintetben sokkal nagyvonalúbb, elveit tekintve pedig liberálisabb ellenfelénél.<sup>376</sup>

„[...] Hagenström konzul, ha hódolt valamilyen hagyománynak, akkor az nem volt más, mint az apjáról, az öreg Hinrichről rámaradt korlátatlan, haladó szellemű, toleráns és előítéllettől ment gondolkozásmód, és ez volt alapja a bámulatnak, amely őt körülvette.”<sup>377</sup>

Thomas Buddenbrook presztízse vele szemben a hagyományokon és a tősgyökeres, ősi polgárcsalád tekintélyén alapul.

„Ő nem csupán ő volt; benne atyjának, nagyatyjának, dédatyjának még el nem halványult emlékezetét tisztelték, és eltekintve saját üzleti és közéleti sikereitől, százesztendő polgári dicsőség hordozója volt. Igaz, hogy a legfontosabb mégiscsak az a könnyed, ízléses és lebilincselően kedves modor volt, ahogyan ezt a dicsőséget reprezentálta és gyümölcsoztette; és feltűnő volt rajta a külső ápoltságnak még lateiner polgártársai között is szokatlan mértéke, amely mindenütt, ahol csak megnyilatkozott, épp annyi idegenkedést, mint tiszteletet keltett ...”<sup>378</sup>

A regényen végigvonul a Buddenbrook és a Hagenström család közötti rivalizálás, mint a „régí” és az „új” polgárság ellentéte. Noha a szenátorválasztásból Thomas kerül ki győztesen, a „hanyatlás” végső soron az ő családját semmisíti meg, míg Hagenströmék felemelkednek. Amikor Thomas úgy dönt, anyagi okokból eladja apja házáat, azt végül éppen Hermann Hagenström veszi meg.<sup>379</sup> Thomas szenátorrá választása pedig szintén nem állítja meg a „hanyatlás” folyamatát – nem sokkal később már arra panaszkodik, hogy „a szenátus társadalmi süllyedőben van, a szenátus demokratizálódik”.<sup>380</sup> Szerinte nem minden, hogy

---

<sup>376</sup> *A Buddenbrook-ház*, 347. ill. *Die Buddenbrooks*, 393.

<sup>377</sup> *A Buddenbrook-ház*, 347-348.

„Gewiß, wenn Konsul Hagenström irgendeiner Tradition lebte, so war es die von seinem Vater, dem alten Hinrich Hagenström, übernommene unbeschränkte, fortgeschrittene, duldsame und vorurteilsfreie Denkungsart, und hierauf gründete sich die Bewunderung, die er genoß.” *Die Buddenbrooks*, 393.

<sup>378</sup> *A Buddenbrook-ház*, 348.

„Er war nicht nur er selbst; man ehrte in ihm noch die unvergessenen Persönlichkeiten seines Vaters, Großvaters und Urgroßvaters, und abgesehen von seinen eigenen geschäftlichen und öffentlichen Erfolgen war er der Träger eines hundertjährigen Bürgerruhmes. Die leichte, geschmackvolle und bezwingend lebenswürdige Art freilich, in der er ihn repräsentierte und verwertete, war wohl das Wichtigste; und was ihn auszeichnete, war ein selbst unter seinen gelehrten Mitbürgern ganz ungewöhnlicher Grad formaler Bildung, der, wo er sich äußerte, ebensoviel Befremdung wie Respekt erregte ...” *Die Buddenbrooks*, 394.

<sup>379</sup> *A Buddenbrook-ház*, 492-493. ill. 511-512. *Die Buddenbrooks*, 559-560. ill. 581-582.

<sup>380</sup> *A Buddenbrook-ház*, 562.

„[...] das gesellschaftliche Niveau des Senates ist im Sinken begriffen, der Senat wird demokratisiert [...]” *Die Buddenbrooks*, 640-641.

valaki ügyes kereskedő, ám ebben már barátja és szenátortársa, Andreas Gieseke sem ért vele egyet, hiszen: „[...] az érdemet jutalmazni kell. Azért vagyunk republikánusok.”<sup>381</sup> Míg évtizedekkel korábban a fiatal Tony-nak udvarló orvostanhallgató, Morten Schwarzkopf haladó, republikánus és nacionalista nézetei szinte utópisztikusnak tűntek,<sup>382</sup> Thomas időskorára már pontosan az ő elvei számítanak abszurd módon idejétmúlnak, melyeket rajta kívül már senki sem vall. Végül a Buddenbrook-céget számolják föl, a Buddenbrook-ok házát adják el és a Buddenbrook-család hal ki, miközben más családok sokasodnak, házakat építenek, vagyont és politikai befolyást szereznek.

A „hagyománytisztelet” illetve az „újítás” motívumai tehát egy összefüggésrendszerbe kerülnek a „hanyatlás” és „fejlődés” témáival. Ez az összefüggésrendszer, számos hasonlóval egyetemben pedig megalapozza a történet szemantikai dimenzióját. Vagyis a *narratív jelentés* olyan módon konstituálódik, hogy a befogadó képessé válik az elbeszélte események sorozatának valamiféle átfogó, egységes értelmet adni azáltal, hogy felismeri a *mélystruktúra* szemantikai összefüggéseit és oppozícióit. Így a narratív szemiotikai-hermeneutikai folyamat betetőzése, a peirce-i értelemben *végző interpretánsnak* (*final interpretant*) nevezhető értelmezési funkció aktiválása végző soron nem más, mint a történet alapvető szemantikai kategóriáit magukba foglaló mátrixok, *carrék* rekonstruálása. A narratív mű által a befogadótól megkövetelt utolsó és egyben legösszetettebb interpretatív művelet a művön végigvonuló szemantikai invariánsok közötti *viszonyok* felismerése. Ez sokféleképpen végbemehet és sokféle formailag eltérő eredményre vezethet, ám véleményem szerint kijelenthető, hogy a *narratív jelentés* mindig funkcionális értelemben hasonló értelmezési műveletek eredményeképpen születik meg minden konkrét befogadó számára. Mivel a művészi szövegek pusztán csak a narratív dimenziójukat tekintve is igen összetettek és sokrétűek, aligha meglepő, hogy a lehetséges szemantikai összefüggések száma is igen nagy, akár közel végtelen lehet. A történetek adott befogadó számára adódó jelentései tehát attól függenek, hogy a konkrét befogadási aktusban milyen alapvető szemantikai kategóriák tűnnek fel meghatározóként.

Ez persze valamennyi jelentéssel bíró történetre igaz lehet, a tárgyalt példákban nem is ez a speciális. Sokkal inkább az, hogy a *vezérmotívum*-technikán alapuló elbeszélés mindezt a szöveg közvetlenül megtapasztalható dimenzióiban ismétlődő motívumok révén éri el. A *Buddenbrook-ház* esetében tulajdonságok, szerepek, értékrendek és magatartásformák

---

<sup>381</sup> Uo.

„[...] dem Verdienste seine Krone. Dafür sei man Republikaner.” Uo.

<sup>382</sup> Id. *A Buddenbrook-ház*, 116-117. ill. *Die Buddenbrooks*, 132-135.

öröklődnek generációról generációra, minduntalan felhívva magukra az olvasó figyelmét, aki ezáltal fér hozzá a történet tartalmi, jelentésbeli dimenziójához. Egy Wagner-mű esetében az újra és újra felbukkanó zenei motívumok előbb egy paradigma alá rendezik a különböző színen lezajló eseményeket, majd az ezek közötti hasonlóságok és különbségek felismerésén keresztül a történet mélyebb értelmezési dimenziói nyílnak meg a befogadó számára. Ehhez nagyon hasonló módon *A Buddenbrook-ház* ismétlődő motívumai szintén láthatóvá teszik az olvasónak a történetben rejlő mélységeket. Mivel lényegében ugyanazok a konfliktusok játszódnak le újra meg újra (legfeljebb más eredménnyel), és a résztvevők is mindig ugyanazokat az ismertetőjegyeket viselik, az olvasót a szöveg szinte kényszeríti rá, hogy egymással összefüggésbe hozza az egyes epizódokat és egymás variánsaiként lássa őket. Ezáltal viszont, mivel a szereplők közötti konkrét konfliktusok mindig egy nagyobb konfliktus esetei, olvasóként kénytelenek vagyunk valamiképpen azonosítani az archetipikus konfliktusokban szembekerülő erőket, amivel máris a történet alapjául szolgáló fundamentális értékkategóriákhoz jutunk. Röviden összegezve tehát, sok esetben egyszerű figuratív elemeken – szavakon, állandó jelzőkön (mint pl. „könnyelmű” vagy „komoly”)<sup>383</sup> – keresztül válnak átlátszóvá az egész hosszú és szerteágazó történetben és az azt elmesélő bonyolult és sokrétegű szövegben általánosan érvényes tartalmi kategóriák, sőt azok egész rendszerei.

Ugyanez a technika külsőségeket tekintve teljesen más formában, ám funkcionális lényegét nézve változatlanul van jelen *A varázshegyben* is. Például itt is szinte szó szerint megismétlődik Hans és Joachim első beszélgetése. Nem sokkal azután, hogy utóbbi elutazik, Hans nagybátyja, James Tienappel érkezik látogatóba, azzal a nem titkolt szándékkal, hogy hazavigye unokaöccsét (szinte pontosan ugyanúgy, ahogy egykor Hans remélte, hogy három hetesre tervezett tartózkodása végeztével unokatestvére társaságában tér vissza a „sík földre”).

„[...] közölte, hogy nyolc napig maradhat, azaz egy hétig, tehát hét napig, de talán csak hat lesz belőle. Amint már mondotta, Hans Castorp a minden várakozáson felül hosszúra nyúló kúra következtében kitűnő színben és erőbeli állapotban találja, s így azt reméli, hogy mindjárt vele együtt hazautazik. - Nono, ne menjünk fejjel a falnak - válaszolta Hans Castorp. James bácsi jellemzően úgy beszél, mint a lentiek általában. Csak nézzen körül egy kicsit minálunk idefenn, élje bele magát a körülményekbe, majd mindjárt megváltoztatja a felfogását. Teljes gyógyulás a cél, minden a gyógyulás teljességén múlik, és Behrens a minap megint egy fél esztendő sőt szózott rá. Nagybátyja

---

<sup>383</sup> Wagnernél pedig ehhez nagyon hasonlóan az érzékszervileg közvetlenül megragadható dimenzióban jól kivehető jellegzetességekben, pl. dallamvonalakban, hangnemekben, hangszínekben, zenei karakterekben stb. kerülnek felmutatásra egészen a *mélystruktúra* szintjéről kiinduló archetipikus jelentések.



most már „te gyerek”-nek szólította, és megkérdezte, végképp megbolondult-e. - Megbolondultál? - kérdezte. Elvégre is ötnegyed éve vakációzik, és most ehhez még egy fél esztendő? *A mindenható Isten szerelméért, hisz az embernek nincsen annyi ideje!* - Hans Castorp erre kurtán, fölényesen felnevetett a csillagokra. Bizony, az idő! Hát ami azt illeti, az emberi időt, erre nézve Jamesnek előbb revideálnia kell magával hozott fogalmait, mielőtt idefenn beleszólhat a dolgokba. - James Tienappal fogadkozott, hogy mindjárt másnap reggel szól egy komoly szót a tanácsos úrnak Hans érdekében. - Tedd azt! - mondta rá Hans Castorp. - Beszélj vele, tetszeni fog neked. Érdekes ember, snájdig és melankolikus egyszerre. - Azután a Schatzalpszanatórium fényeire mutatott, és közönyösen megemlítette a hullákat, amelyeket a bobbályán szállítanak le onnan.”<sup>384</sup>

Hans tehát voltaképpen ugyanabban a szerepben találja magát, amit korábban Joachim játszott el épp vele szemben – ezúttal ő oktatja ki nagybátyját a „fenti idő” fogalmáról, s ő említi meg flegmán a szomszédos szanatóriumból bobbályán szállított hullákat. James Tienappal pedig szinte szóról szóra ugyanazt mondja, amit korábban Hans: „az embernek nincs annyi ideje” (*man habe [...] nicht soviel Zeit*). Ez a jelenet nyilván nem véletlenül ismétlődik meg, a történet alapvető jelentésbeli kategóriái öltének testet benne, például a „fent” (*oben*) és lent” (*unten*) distinkciója, ami egyrészt az „idő”-höz, másrészt a „halál”-hoz való hozzáállásban mutatkozik meg. A „fent” gyökeret vert Hans Castorp számára az idő teljesen másképpen telik, mint „lenti” nagybátyja szemében. A fiatalember a teljes gyógyulás (*restlose Heilung*) elérését nevezi meg a „fent” töltött idő végpontjaként, míg James Tienappal „lenti fogalmak” (*seine [von unten] mitgebrachten Begriffe*) szerint hetekben, sőt utóbb már csak napokban képes gondolkozni. Hans „fenti” ideje tehát egyben a „betegség” ideje is, míg nagybátyja a

<sup>384</sup> *A varázshegy*, II/120-121. [Kiemelés tőlem – ND]

„[...] [Konsul Tienappel] teilte dann mit, daß er acht Tage bleiben könne, das heiße: eine Woche, sieben Tage also, vielleicht auch nur sechs. Da er, wie gesagt, Hans Castorps Aussehen, dank einem Kuraufenthalt, der sich ja über alles Erwarten in die Länge gezogen habe, hervorragend gut und gekräftigt finde, nehme er an, daß der Neffe gleich mit ihm hinunter nach Hause fahren werde. »Na, na, nur nicht gleich mit dem Kopf durch die Wand«, sagte Hans Castorp. Onkel James rede recht wie einer von unten. Er solle sich hier bei uns nur erst mal ein bißchen umsehen und einleben, dann werde er seine Ideen schon ändern. Es komme auf restlose Heilung an, die Restlosigkeit sei das Entscheidende, und ein halbes Jahr habe Behrens ihm neulich noch auf gebrummt. Hier redete der Onkel ihn mit »Junge« an und fragte, ob er verrückt sei. »Bist du denn ganz verrückt?« fragte er. Ein Ferienaufenthalt von fünf Vierteljahren sei das nachgerade, und nun noch ein halbes! *Man habe in des allmächtigen Gottes Namen doch nicht soviel Zeit!* — Da lachte Hans Castorp ruhig und kurz zu den Sternen empor. Ja Zeit! Was nun gerade diese betreffe, die menschliche Zeit, so werde James seine mitgebrachten Begriffe zu allererst revidieren müssen, bevor er hier oben darüber mitrede. — Er werde in Hansens Interesse schon morgen ein ernstes Wörtchen mit dem Herrn Hofrat reden, versprach Tienappel. — »Das tu!« sagte Hans Castorp. »Er wird dir gefallen. Ein interessanter Charakter,forsch und melancholisch zugleich.« Und dann wies er auf die Lichter von Sanatorium Schatzalp hin und erzählte beiläufig von den Leichen, die man die Bobbahn hinunterbefördere.” *Der Zauberberg*, 453. [Kiemelés tőlem – ND]

„lentiek”, az „egészségesek” módján fogja fel az időt, ahogy érkezésekor, maga Hans Castorp is tette.

Szintén a „betegség”, a „fenti” felfogás szférájához tartozik a halál banalitása is, ami a bobszályán szállított holttestek közönyös megemlékezésében mutatkozik meg. James Tienappel erre adott reakciójáról az elbeszélő nem számol be, érdekes azonban magának Hansnak az attitűdváltozását megfigyelni a kérdés kapcsán. A történet kezdetén, Joachim és Hans a következőképpen diskurálnak a témáról:

„[...] A legmagasabban a Schatzalp-sanatórium van, odaát szemben, innét nem látni. Azok télen bobszánkóval szállítják le a hulláikat, mert az utak járhatatlanok.

- A hulláikat? Vagy úgy! No, tudod-e!... - kiáltott fel Hans Castorp. És egyszer csak elfogta a nevetés; féktelen, hangos hahota rázta meg mellkasát, és a hűvös szélről kissé megmerevedett arcát fájdalmas grimasszá torzította. - Bobszánkón! És ezt ilyen higgadtan meséled? Hiszen te cinikus lettél ebben az öt hónapban!

- Egyáltalán nem vagyok cinikus - felelte Joachim vállvonogatva. - Miért ne mondanám? Hiszen a hulláknak mindegy... Egyébként meglehet, hogy az ember cinikussá válik idefenn.”<sup>385</sup>

Az éppen csak megérkezett, a „lenti” felfogásban élő Hans, aki ekkor még legjobb tudomása szerint egészségesnek számít, felettébb mulatságosnak találja, ahogy unokatestvére mesél a bobszályán szállított hullákról, és cinikusnak nevezi, amit utóbbi előbb elutasít, majd megengedően elismer. Csaknem másfél évvel később, az azóta „fenn” tartózkodó, akkor már jó ideje „betegnek” minősülő Hans Castorp, talán még Joachiménál is egykedvűbb cinizmussal hozza szóba nagybátyjának a bobozó hullákat.

Az *ismétlődés* és a *motívumok* (lent/fent, élet/halál, egészség/betegség stb.) *összekapcsolódása* révén tehát itt is megképződik az olvasó számára egy az egész történet szempontjából alapvető jelentésrendszer. Ez és az ehhez hasonló, Greimas által

---

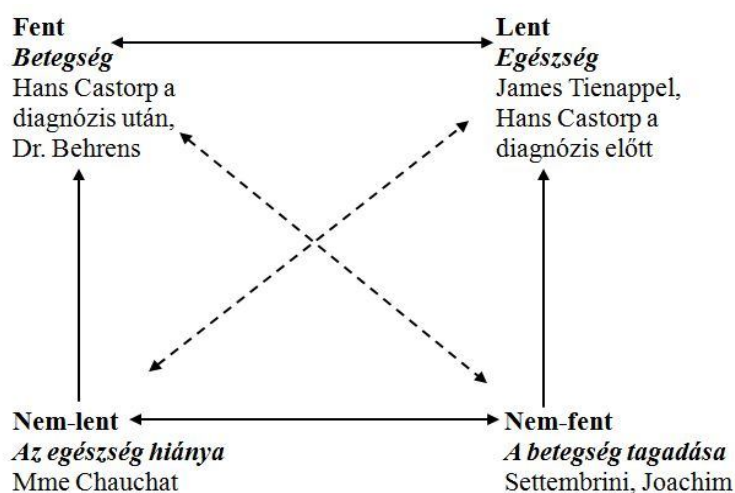
<sup>385</sup> A *varázshegy*, I/15.

„[...] Am allerhöchsten liegt das Sanatorium Schatzalp dort drüben, man kann es nicht sehen. Die müssen im Winter ihre Leichen per Bobschlitten herunterbefördern, weil dann die Wege nicht fahrbar sind.»

»Ihre Leichen? Ach so! Na, höre mal!« rief Hans Castorp. Und plötzlich geriet er ins Lachen, in ein heftiges, unbezwingliches Lachen, das seine Brust erschütterte und sein vom kühlen Wind etwas steifes Gesicht zu einer leise schmerzenden Grimasse verzog. »Auf dem Bobschlitten! Und das erzählst du mir so in aller Gemütsruhe? Du bist ja ganz zynisch geworden in diesen fünf Monaten!«

»Gar nicht zynisch«, antwortete Joachim achselzuckend. »Wieso denn? Das ist den Leichen doch einerlei. . . Übrigens kann es wohl sein, daß man zynisch wird hier bei uns.“ *Der Zauberberg*, 13.

*mélystruktúrájának* nevezett szinten működő szemantikai mátrixok alapozzák meg az egyes szereplők által felvehető aktánsi szerepeket, illetve a narratív eseményeket, vagyis általában véve a narratív jelentést. Például Hans a történet elején „egészséges” és „lenti” figura, ennek megfelelően Joachimmal szemben homlokegyenest ellentétes szerepet játszik, mint később „betegként” és „fentként” James Tienappal látogatásakor. Gyakorlatilag valamennyi szereplő elhelyezhető a történet egy adott pontján a fent/lent viszonyrendszerben. A történet kezdetén „lentről” érkező Hans például hamar akklimatizálódik a „fenti” körülményekhez és otthonosan érzi magát, ahogy Behrens főorvos mondja, „van tehetsége a betegséghez”. Vele szemben unokatestvére, Joachim, noha „fent” kúrálhatja magát, folyton csak a „lenti” világban rá váró hivatására tud gondolni, Hans-szal ellentétben nincs érzéke a lassú tétlenségben telő gyógyuláshoz, ahogy Settembrini úr is egyfolytában az egészség kultuszát dicsőíti, noha állapota miatt ő sem gondolhat a „sík földre” való visszatérésre. Ez utóbbi tehát greimasi értelemben a *nem-fent* szférája, a *betegség* tagadásáé. A „lenti” világot a Hans-szal levelező kapcsolatban álló otthoniak, az *egészségesek* alkotják, akik James bácsi látogatásakor rövid és sikertelen kísérletet tesznek, hogy visszahódítsák „fent” rekedt rokonukat a varázshegytről.<sup>386</sup> Az ő *egészségük* nem pusztán a betegek világának megvetése (Settembrini), vagy az abból való elvágyódás (Joachim), hanem egy alapvetően más fogalmak szerinti létezési mód. Ezzel szemben a *nem-egészség*, és a *nem-lenti* pólusának a Berghof visszajáró vendégei felelnek meg, mindenekelőtt Madame Chauchat. Az orosz hölgy évente több hónapot távol tölt a szanatóriumtól, mégsem teljes értékű tagja a „lenti” világnak, hiszen ismételtén vissza kell térnie, hogy elejét vegye egészségi állapota súlyosabbra fordulásának. (3. ábra)



3. ábra - *A Varázshegy* egy lehetséges szemantikai négyszöge

<sup>386</sup> Az elbeszélő úgy fogalmaz, hogy nagybátyja menekülésével a „sík földre” (*Flachland*) „lemond” (*verzicht*) a főhősről. ld. *A Varázshegy*, II/134. ill. *Der Zauberberg*, 463.

Ez az összefüggésrendszer és az ezt megjelenítő motívumok szoros kapcsolatban állnak a történet más alapvető tematikus elemeivel is. Settembrini és Naphta helyenként szinte eposzi dimenzióba helyezett küzdelme Hans Castorp lelkéért szintén erősen összefügg az említett témákkal, különösen a *betegség* és *egészség* kérdésével. A humanista és szabadgondolkodó olasz természetesen megveti a betegséget, állítása szerint a sajátja miatt is „szégyelli magát” (*sei er [...] geneigt, dessen sich zu schämen*).<sup>387</sup> Hans Castorpot – az élet féltett gyermekét (*Sorgenkind des Lebens*) – több ízben óva inti attól, hogy a betegségnek, a haldoklásnak méltóságot tulajdonítson, erősen helyteleníti például, amikor a fiatalember a szanatórium súlyos, végső stádiumban lévő betegeit látogatja,<sup>388</sup> és szintén ő biztatja fel, hogy próbálkozzon meg a síeléssel, Behrens doktor orvosi indokokon alapuló várható tiltakozása ellenére.<sup>389</sup> Röviden tehát, Settembrini úr szerint a *betegség* „embertelen” (*unmenschlich*).<sup>390</sup> Naphta szerint ugyanakkor

„[...] a betegség nagyon is emberi, mert embernek lenni annyi, mint betegnek lenni. Igen, az ember lényege szerint beteg, éppen betegsége teszi emberré, és aki egészségessé akarja tenni, rá akarja bírni, hogy békét kössön a természettel, hogy 'visszatérjen a természethez' (holott sohasem volt természetes), tehát mindazok, akik ma fiatalítással, nyerskosztal, lég- és napfürdővel prófétáskodnak, mindezek a fiók-Rousseau-k tehát nem törekszenek egyébire, mint az ember elembertelenítésére, elállatiasítására... Emberség? Előkelőség? A szellem az, ami az embert, ezt a természettől nagymértékben független, s vele nagymértékben szembe helyezkedő lényt minden egyéb szerves étellel szemben kitünteti. A szellemben tehát, a betegségben rejlik az ember méltósága és előkelősége; egy szóval összefoglalva, annál emberebb, minél betegebb, a betegség génusza emberibb, mint az egészségé. Megdöbbenő, hogy valaki, aki megjátssza az emberbarátot, elzárkózik az emberiség ilyen alapvető igazságai elől. Herr Settembrini örökké a haladásról szónokol. Mintha a haladást, már amennyire egyáltalában van ilyen, nem a betegségnek köszönhetnők, mármint a lángésznek, amely tudvalevőn nem egyéb, mint betegség! Mintha az egészségesek nem a betegség vívmányaiból éltek volna mindig és mindenkor! Volt, aki akarva, tudatosan vetette magát betegségbe, örületbe, hogy olyan ismereteket nyerjen az emberiségnek, amelyek téboly által megszerezve utóbb egészséggé válnak, birtoklásuk

<sup>387</sup> A *Varázshegy*, II/ 150. ill. *Der Zauberberg*, 476.

<sup>388</sup> A *Varázshegy*, I/414. ill. *Der Zauberberg*, 326.

„[...] meg vagyon írva: hagyd, hogy a halottak temessék el az ő halottaikat – mondta az olasz.”

„Es steht jedoch geschrieben: Laßt die Toten ihre Toten begraben«, sagte der Italiener.”

<sup>389</sup> Id. A *Varázshegy*, II/ 179-180. ill. *Der Zauberberg*, 498-499.

<sup>390</sup> Id. A *Varázshegy*, II/ 167. ill. *Der Zauberberg*, 489.

és használatuk ama hősie áldozati tett után már nem lévén betegséghez és örülethez kötve. Ez az igazi kereszthalál...”<sup>391</sup>

A kis jezsuita e kirohanásában szinte az olasz szabadkőművessel folytatott szellemi párbajának valamennyi témája megtalálható. Nem csupán a *betegséget* és a *szenvedést* veszi védelmébe, mint alapvetően emberi jellegzetességeket, de a *szellemet* (*Geist*) is a *test* fölé helyezi, s megkérdőjelezi ellenfele elsőszámú bálványa, a *haladás* (*Fortschritt*) értékét.

A történet jelentős részén átívelő vitában ugyanehhez a problémakörhöz tartozik még a *nyugat és kelet*, a *civilizáció és barbárság*, a *demokrácia és zsarnokság*, illetve a *béke és háború* kérdése. Settembrini és Naphta diskurzusa ezek körül a kérdések körül forog, de alapvetően mind összefügg a *halál* megítélésével. A humanista olasz csupán „szabályos, fiziológiailag szükségszerű és helyeslendő” jelenséggént (*vernünftige, physiologisch notwendige und begrüßenswerte Erscheinung*) utal rá,<sup>392</sup> olyasmiként, amit sem ünnepelni, sem misztifikálni nem szabadna, és azt sem tartja helyesnek, ha valaki „a megengedettnél tovább időzik a szemléletében” (*länger als gebührend in seiner Betrachtung zu verharren*).<sup>393</sup> Naphta ezzel szemben a középkor aszkézis-eszményét dicsóíti, s egyfajta halálmisztikának hódol, ami végül a sorsában is kifejezésre jut (öngyilkos lesz a Settembrinivel folytatott – tényleges, fizikai – párbaja közben).<sup>394</sup>

A *halál* képzete Hans Castorp számára azonban mindenekelőtt a nagyapja által viselt keményített spanyol nyakfodorral (*mit einer gestärkten spanischen Krause*) jelenik meg, míg az *életet* „közönséges huszadik századbeli inggallérral” (*mit so einem gewöhnlichen*

---

<sup>391</sup> *A Varázshegy*, II/ 167-168.

„Krankheit sei höchst menschlich, setzte Naphta sofort dagegen; denn Mensch sein, heiße krank sein. Allerdings, der Mensch sei wesentlich krank, sein Kranksein eben mache ihn zum Menschen, und wer ihn gesund machen, ihn veranlassen wolle, seinen Frieden mit der Natur zu schließen, »zurück zur Natur zu kehren« (während er doch nie natürlich gewesen sei), alles was sich heute von Regeneratoren, Rohköstlern, Freilüftlern, Sonnenbademeistern und so fort prophetisch umhertreibe, jede Art Rousseau also erstrebe nichts als seine Entmenschung und Vertierung . . . Menschlichkeit? Vornehmheit? Der Geist sei es, was den Menschen, dies von der Natur in hohem Grade gelöste, in hohem Maße sich ihr entgegengesetzt fühlende Wesen vor allem übrigen organischen Leben auszeichne. Im Geist also, in der Krankheit beruhe die Würde des Menschen und seine Vornehmheit; er sei, mit einem Worte, in desto höherem Grade Mensch, je kränker er sei, und der Genius der Krankheit sei menschlicher als der der Gesundheit. Es befremde, daß jemand, der den Menschenliebhaber spiele, vor solchen Grundwahrheiten der Menschlichkeit die Augen verschließe. Herr Settembrini führe den Fortschritt im Munde. Als ob aber nicht der Fortschritt, soweit dergleichen existiere, einzig der Krankheit verdankt werde, das heiße: dem Genie, — als welches nichts anderes als eben Krankheit sei! Als ob nicht die Gesunden allezeit von den Errungenschaften der Krankheit gelebt hätten! Es habe Menschen gegeben, die bewußt und willentlich in Krankheit und Wahnsinn gegangen seien, um der Menschheit Erkenntnisse zu gewinnen, die zur Gesundheit würden, nachdem sie durch Wahnsinn errungen worden, und deren Besitz und Nutznießung nach jener heroischen Opfertat nicht länger durch Krankheit und Wahnsinn bedingt sei. Das sei der wahre Kreuzestod . . .” *Der Zauberberg*, 489-490.

<sup>392</sup> *A varázshegy*, II/158. ill. *Der Zauberberg*, 482.

<sup>393</sup> Uo.

<sup>394</sup> *Id. A varázshegy*, II/496. ill. *Der Zauberberg*, 746.

*modernen kleinen Stehkragen*) képzele el.<sup>395</sup> A „spanyol nyakfodor” motívuma Hans nagyapjának és apjának halálán túl Joachim halálos ágyánál is előkerül, amikor a főhős sajnálkozva állapítja meg, hogy az unokatestvéréhez hívott lelkész nem visel ilyen keményített gallért.<sup>396</sup> De korábban Madame Chauchat spanyolországi látogatása kapcsán is ez jut eszébe (az inkvizíció, a jezsuiták, a halál, a fekete szín és az Escorial mellett).<sup>397</sup> Amikor pedig síelés közben a halálra gondol, az akkor is „a régvolt méltóságteljes fodorgallérját viseli nyakában, és az ember is szigorú feketébe öltözik tiszteletére.”<sup>398</sup> Ebben az egyszerű motívumban tehát leképeződik a történetben megtalálható valamennyi alapvető szemantikai oppozíció. Ráadásul Hans éppen a hóviharban bolyongva lép túl első ízben két „nevelője” ellentétén, mert szerinte „az ember ura az ellentéteknek” (*Der Mensch ist Herr der Gegensätze*),<sup>399</sup> s nem az *értelem* (*Vernunft*), hanem csakis a szerelem (*Liebe*) képes ellenállni a *halálnak* (*Tod*) és erősebbnek bizonyulni nála.<sup>400</sup> Vagyis a fiatalember Settembrini és Naphta közül úgymond Madame Chauchat-t választja, aki Settembrini urat és az Escorialt egyaránt *embertelennek* találja.<sup>401</sup>

Ez, a történet szempontjából kulcsfontosságú epizód, a főhős bolyongása a hóviharban metaforikusan szintén kapcsolódik egy fontos ellentétpárhoz; a *lineáris haladás* illetve a *körköröség* oppozíciójához.

„Megindult az alkonyodó viharban néha egészen eltűnő, kísérteties valami felé, szél ellen még egy erőpusztító kapaszkodót kellett leküzdenie, hogy odaérjen, és amikor megérkezett, ijedten, elámulva, felháborodva és szédelegve tapasztalta, hogy az építmény nem más, mint a jól ismert kunyhó vagy szénapajta, kőnehezékes födelével - ezt hódította vissza temérdek vargabetűvel, derekas igyekvéssel!

Ördögi tréfa! Hans Castorp dermedt szájából súlyos átkok szóródtak - az ajakhangzók kihagyásával. Tájékozódásul körültapogatta a kunyhót, és megállapította, hogy hátulról ért vissza hozzá, tehát számítása szerint egy jó óra hosszat teljességgel esztelenül és hiábavalón fáradozott. De hát így történik ez mindig, így írják le a könyvek is. *Az ember körbe szaladgál, küszködik, a célirányosság reményével szívében, és végeredményében óriási, ostoba kört ír le, mely önmagába tér vissza,*

<sup>395</sup> *A varázshegy*, II/166. ill. *Der Zauberberg*, 489.

<sup>396</sup> *Id. A varázshegy*, II/266. ill. *Der Zauberberg*, 566.

<sup>397</sup> *Id. A varázshegy*, II/221. ill. *Der Zauberberg*, 532.

<sup>398</sup> *A varázshegy*, II/209.

„Er trägt die Würdenkrause des Gewesenen, und selber kleidet man sich streng und schwarz zu seinen Ehren.” *Der Zauberberg*, 523.

<sup>399</sup> Uo.

<sup>400</sup> *A varázshegy*, II/210.

<sup>401</sup> *A varázshegy*, II/295-297. ill. *Der Zauberberg*, 588-590.

*akárcsak az esztendő rejtélyes körforgása.* Így tévelyeg az ember, és nem talál haza. Hans Castorp bizonyos kielégüléssel, noha ijedten ismerte fel a hagyományos jelenséget, és combjára csapott elkeseredésében, ámulatában, hogy az általános ilyen pontosan megvalósult az ő sajátos, egyéni, jelenvaló esetében.”<sup>402</sup>

Hans csetlés-botlását tehát mind az elbeszélő, mind ő maga párhuzamba állítják a történet egyik fő témájával, az *idő* természetével, amiről az ember szeretné ugyan azt gondolni, hogy *lineárisan* halad előre, ám valójában sokkal inkább céltalanul körbe-körbe bolyong benne. Ráadásul nem sokkal később kiderül, hogy még ennek az időtartamát sem képes pontosan megállapítani:

„[...] megnézte az órát, pedig érzéketlen, fagyott ujjaival nem volt könnyű kibányászni a zsebéből; monogramos, rugós fedelű aranyórája élénken, kötelességtudón ketyegett a sivár magányban, olyasformán, mint a szíve, a megindító emberszív, mellkasa szerves melegében...

Az óra fél ötöt mutatott. Mi az ördög, hiszen majdnem ennyi volt már akkor, amikor a vihar kitört. Bolyongása tehát mindössze negyedóra hosszat tartott volna? 'Hosszúra nyúlt az idő - gondolta. - Úgy látszik, felfordulni hosszadalmas.' [...]”<sup>403</sup>

Ebben az egyetlen, relatíve rövid jelenetben tehát szinte a történet összes fontos témája megjelenik, egymásra vonatkoztatva – az idő természete, kiterjedése, a térre vonatkoztathatósága és haladásának iránya, illetve a halál kérdése szorosan összekapcsolódnak Hans Castorp az elemekkel vívott csatározásának elbeszélésében. A

---

<sup>402</sup> *A varázshegy*, II/196-197. [Kiemelés tőlem – ND]

„Er hielt auf das chimärische, oft ganz im Wetterdunkel verschwindende Etwas zu, hatte noch einen kräfteverzehrenden Aufstieg gegen den Wind zu überwinden, um es zu erreichen, und überzeugte sich, angekommen, mit Empörung, Staunen, Schrecken und Schwindelgefühl, daß es die bekannte Hütte, der Heuschöber mit steinbeschwertem Dache war, den er auf mancherlei Umwegen und mit redlichster Anspannung zurückerobert hatte.

Das war des Teufels. Schwere Verwünschungen lösten sich, unter Auslassung der Labiallaute, von Hans Castorps erstarrten Lippen. Er stocherte sich zu seiner Orientierung um die Hütte herum und stellte fest, daß er sie von hinten wieder erreicht und also eine gute Stunde lang — seiner Schätzung nach — den reinsten und nichtsnutzigsten Unsinn getrieben hatte. Aber so ging es, so stand es im Buche. *Man lief im Kreise herum, plagte sich ab, die Vorstellung der Förderlichkeit im Herzen, und beschrieb dabei irgendeinen weiten, albernsten Bogen, der in sich selber zurückführte wie der vexatorische Jahreslauf.* So irrte man herum, so fand man nicht heim. Hans Castorp erkannte das überlieferte Phänomen mit einer gewissen Befriedigung, wenn auch mit Schrecken, und schlug sich auf die Schenkel vor Grimm und Staunen, weil sich das Allgemeine in seinem eigentümlichen, individuellen und gegenwärtigen Fall so pünktlich ereignet hatte.” *Der Zauberberg*, 513. [Kiemelés tőlem – ND]

<sup>403</sup> *A varázshegy*, II/198.

„[...] er sah nach der Uhr, obgleich es den starren Fingern nicht leicht fiel, sie ohne Gefühl aus den Kleidern zu graben, — nach seiner goldenen Springdeckeluhr mit Monogramm, die lebhaft und pflichttreu hier in der wüsten Einsamkeit tickte, ähnlich seinem Herzen, dem rührenden Menschenherzen in der organischen Wärme seiner Brustkammer . . .

Es war halb fünf. Was Teufel, so viel war es ja beinahe schon gewesen, als das Wetter losgegangen war. Sollte er glauben, daß sein Herumirren kaum eine Viertelstunde gedauert hatte? »Die Zeit ist mir lang geworden« dachte er. »Das Umkommen ist langweilig, wie es scheint [...]«.” *Der Zauberberg*, 514.

technika tehát valóban nagyon hasonló a Wagner zenés színpadi műveiben megfigyelhetőhöz, az *ismétlődő motívumok* közötti viszonyok felismeréséből ezúttal is egy olyan szemantikai hálózat jön létre, ami a történet mint egész jelentésbeli dimenzióját alapozza meg.

Ehhez a hálózathoz még számtalan más motívum is tartozik, a zene és az elbeszélés időbeliségére irányuló reflexiótól a már említett tegezés/magázás kérdéséig. Ezek a különböző kontextusokban ismételten előforduló motívumok pedig valósággal Wagner *zenekari motívumaihoz* hasonló módon szervezik paradigmákba a különálló szemantikai magokat, berendezve ezáltal a történet szemantikai univerzumát. A különböző értelmezések, olvasatok által feltárt hálózatok különbözőek lehetnek, ám valamennyi esetben szükségszerűen az ismétlődő motívumok, és azok egymáshoz való viszonyának kontextusba helyezésén (ld. *végző interpretáns*) alapulnak, éppúgy, ahogy Wagner műveinek valamennyi (akár egymástól homlokegyenest eltérő) interpretációja a *vezérmotívumok* azonosításán és hálózatba rendezésén nyugszik.

Ebből a szempontból *A varázshegyhez* nagyon hasonló, sőt talán még annál is wagneriánusabb módon szerveződő szöveg a *József és testvérei*. Bár a komponista neve nyilván nem bukkan fel a szövegben, a kompozíciós elvek a regény nagy részében szinte tökéletesen követik a wagneri *vezérmotívum*-technikát. Ez valószínűleg nem is véletlen, hiszen a regény nagyban a mítosz művészi újraírásán alapul, s amint fentebb kifejtettem, Wagner zenei-drámai elbeszélő technikája szintén ugyanezen forrásból táplálkozik. Az *archetipikus ismétlés* sokáig alapvető szerepet játszik a történetben, például az egyes szereplők a legkülönbözőbb helyzetekben folyton „összecsisznak” saját mitikus előképeikkel (pl. József Tammúz-zal, Eliézer Ábrahám azonos nevű szolgájával, Ézsau Szét-tel stb.). A motívumok ismétlődése azonban nem csak különálló paradigmákat teremt (*első szint*), hanem össze is kapcsolja ezeket egymással, nagyobb, az egész történet narratív jelentését megalapozó szemantikai viszonyrendszereket alkotva (*második szint*). A már említett *verembe vetés* motívuma például nyilvánvalóan szoros kapcsolatban áll a *halál* képzetével, ám több más ismétlődő motívumhoz is kötődik. Az egyik ilyen a *gyilkosság*, avagy az *erőszakos halál* témája, már Istár is azért száll alá Tammúz után az alvilágba, mert a pásztort vadkan szaggatta szét, s József is akkor kerül először a verembe, amikor a testvérei szimbolikusan meggyilkolják, s Jákób is azután temetkezik el „Lábán országának alvilágában” (amire az elbeszélő hang szintén *sírveremként* utal),<sup>404</sup> hogy az atyai áldás csellel való elbitorlása után *testvérgyilkosság* fenyegeti. Ez utóbbi esetben az erőszakos tett nem válik valósággá, Ézsau nem vállalja Káin szerepét, a „piszkos munkával” önmaga helyett megbízott fiának, Elifáznak

---

<sup>404</sup> ld. 321. jegyzet.



pedig megesik a szíve az életéért könyörgő Jákóbon és megkönyörül rajta.<sup>405</sup> Ráadásul, amint arról már volt szó, a potenciális gyilkosokat mindig a *vörös* szín jelöli, és mindig valamilyen módon vadállathoz hasonlítanak. Ézsauról például megtudjuk, hogy

„Már születésekor egész testét vörös szőr borította, mint egy bezoár-kecskekölyköt, s valamennyi foga megvolt: baljós jelenségek, de Izsák kényszerítette magát, hogy nagyszerű jelentést értelmezzen és üdvözljön bennük.”<sup>406</sup>

Nem sokkal később pedig

„Ézsau állatian koraérett volt. Úgyszólván gyermekkorában már nyakra-főre házasodott: Kánaán lányaival, kitteus és kivveus nőkkel, amint tudjuk, előbb Juditot és Adát, azután meg Oholibámát és Boszmátot vette feleségül. Ezeket az asszonyokat az atya sátoztáborába telepítette, megtermékenyítette őket, s aztán annál tökéletesebb közönnyel hagyta, hogy a nők és kölykeik a szülők szeme láttára megszokott természetimádásukat és bálványozásukat űzzék, minthogy magának sem volt érzéke Ábrám magas öröke iránt [...]”<sup>407</sup>

Ez alapján tehát az elbeszélő szerint valójában Jákóbnak járt volna az áldáshordozó szerepe, s Izsák nem csak fizikai, hanem lelki értelemben is vak volt, amiért makacsul ragaszkodott elsőszülöttje megáldásához. A vörös Ézsau kapcsán mindenesetre előkerül az állatias (*tierisch*) jelző, s Jákób is egy levágott kecske szőrébe burkolózva téveszti meg Izsákot, amikor „ellopja” az áldást testvére elől.

Szinte ugyanez a motívum kerül elő még korábban, Ozirisz és Szét kapcsán is

„Micrájim vörhenyes fiai a szenvedő Uziriban látták a jótevőt, aki első ízben oktatta őket a földművelésre és adott nekik törvényeket, amit csak Szét csalfa merénylete miatt nem folytathatott, aki aztán *vérszomjas vaddisznóként* bánt el vele.”<sup>408</sup>

---

<sup>405</sup> *József és testvérei*, 99-101. ill. *Joseph und seine Brüder I.*, 132-135.

<sup>406</sup> *József és testvérei*, 146.

„Rothaarig war er sofort gewesen über den ganzen Leib, wie der Wurf einer Bezoargeiß, und ausgestattet mit einem vollständigen Zahngebiß: unheimliche Erscheinungen, die aber Isaak in prächtigem Sinn zu deuten und zu begrüßen sich zwang.” *Joseph und seine Brüder I.*, 195-196.

<sup>407</sup> *József és testvérei*, 147.

„Esau war von tierischer Fröhreife. Sozusagen im Knabenalter heiratete er ein übers andere Mal: Töchter Kanaans, Chetiterinnen und Heviterinnen, wie man weiß, zuerst Judith und Ada, dann auch noch Ahalabima und Basnath. er siedelte diese Weiber auf des Vaters Zeltgehöfte an, war fruchtbar mit ihnen und ließ sie und ihre Brut mit desto vollendeterer Unempfindlichkeit unter der Eltern Augen ihren angestammten Natur- und Bilderdienst treiben, als er selbst des Sinnes bar für Abrams hohes Erbe war [...]” *Joseph und seine Brüder I.*, 197.

<sup>408</sup> *József és testvérei*, 23.

„Die rötlichen Leute von Mizraim sahen in jenem Dulder Usiri den Wohltäter, der sie zuerst im Ackerbau unterrichtet und ihnen Gesetze gegeben hatte, worin er eben nur durch den tückischen Anschlag des Set unterbrochen worden war, der sich dann *wie ein reißender Eber* gegen ihn benahm.” *Joseph und sein Brüder I.*, 24.

A magyar „vérszomjas vaddisznó” fordítás nem adja tökéletesen vissza az eredeti német jelzőt, a „reißend” szóban ugyanis a tépni, szakítani (*reißen*) ige van benne. A *vadkan* (*Eber*) szerepe tehát az, hogy *szétszaggasson*, ő a mindenkori „vörös”, a testvérgyilkos. Minden egyes *aktor*, aki ebbe az *aktánsi szerepbe* kerül, szőrös és agyarakkal rendelkező vadállatként jelölődik meg.

Ennek fényében aztán már aligha meglepő, hogy József testvérei általi szimbolikus meggyilkolásáról a következőket olvashatjuk:

„A mélységbe szállt alá az igazi fiú, aki egy az anyával, és fölváltva hordja vele a ruhát. A föld alatti juhakol, Etura, a holtak birodalma volt az, ahol úr lesz a fiú, a pásztor, a szenvedő, az áldozat, a szétszaggatott isten. Szétszaggatott? Hiszen csak ajkát szaggatták meg és itt-ott a bőrét, de a ruhát leszaggatták róla, és *foggal és körömmel szaggatták szét a vörös gyilkosok és összeesküvő testvérei*, s gödölye vérébe akarják mártani az ő vére helyett, és az atya elé vinni.”<sup>409</sup>

A *verem* tehát Tammúz alvilágba való alászállásához hasonlóan ezúttal is a *vadállat általi szétszaggatás* motívumával kapcsolódik össze, noha a *vadállat* szerepét ezúttal fogaikkal és a körmükkel dolgozó testvérek játsszák, s Józsefnek valójában csak a ruhája jut ténylegesen ilyen szomorú sorsra, egyébként orvosi terminussal élve felhám sérülésekkel megússza az esetet. Ezzel kapcsolatban azonban érdekes, hogy a testvérek mit eszelnek ki arra, hogyan adnak számot Jákóbnak kedvenc fia hollétéről:

„Nyilvánvaló volt, miről van szó: nyomban és csűrés-csavarás nélkül tisztázni kell a fiú soha vissza nem térését, oly módon, amely egyben bizonyítja, hogy ők, a gyanúsítottak semmiről sem tehetnek. Ez forrt mindnyájukban, és Dánban, akit kígyónak és viperának neveztek, ért kész javaslattá. Mert a tulajdon korábbi gondolatait, hogy az aggastyánnak azt adják elő, fenevad tépte szét Józsefet, egyesítette Gádnak bizonyos ötleteivel és emlékezésével a gödölyékre, melyeket Jákób egykor az áldáscserénél fölláldozott, és így szólt:

– Figyeljete rá, testvérek, alkalmas vagyok bírónak, és tudom, mi a tennivaló! Vegyünk egy állatot a nyájból, és öljük meg torka elnyisszantásával, hogy vére

---

<sup>409</sup> *József és testvérei*, 434-435.

„Es war der Abgrund, in den er wahrhafte Sohn steigt, er der eins mit der Mutter ist und mit ihr das Gewand trägt im Austausch. Es war unterirdische Schafstall, Etura, das Reich der Toten, darin der Sohn Herr wird, der Hirte, der Dulder, das Opfer, der zerrissene Gott. Zerrissen? Sie hatten ihm nur die Lippe zerrissen und die Haut da und dort, aber das Kleid hatten sie ihm abgerissen und *es zerrissen mit Nägeln und Zähnen, die roten Mörder und Verschwörer, seine Brüder*, und würden es in das Blut eines Ziegenbocks tauchen, das für sein Blut gegen sollte, und es vor den Vater bringen.” *Joseph und seine Brüder II.*, 200.

elfolyjon. Az állat vérében pedig mártsuk meg bosszúságunkat, a tarka ruhát, Ráhel nászruháját, amely rongyokban hever amott. Vigyük ezt Jákób elé, és ekképpen szóljunk hozzá: 'A mezőn találtuk ezt, széttépve és véresen. Vajon nem fiadnak ruhája ez?' Akkor azután következtethet a ruha állapotából, és olyan lesz, mintha egy pásztor bemutatná urának a bárány maradványait, melyet széttépett az oroszlán: tisztán áll ura előtt, és még csak meg sem kell esküdnie ártatlanságára.”<sup>410</sup>

Noha Dán javaslatában nem vadkanról, hanem előbb csupán vadállatról (*ein wildes Tier*), majd később oroszlánról (*Löwe*) van szó, később Jákóbban a vaddisznó is felmerül a lehetséges gyanúsítottak között.

„[...] Eltévedt a mezőn, és a pusztában bolyongott – ekkor támadt rá a szörny, és a földre döntötte, hogy fölfalja, nem törődve félelmével. Talán az én nevemet kiáltotta, talán az anyáét, aki meghalt, amikor József kicsiny gyermek volt. Senki sem hallotta őt, Isten gondoskodott róla. Gondolod, hogy oroszlán volt, aki rátámadt, vagy durva disznó, aki fölborzolt sörtével nekiesett, és agyarárt beléfúrta? ...

Megborzongott, elnémult, és töprengésbe merült. A 'disznó' szó elkerülhetetlen gondolatkapcsolódásokat ébresztett benne, melyek a szívét széttépő borzalmas-egyszeri eseményt a felső rétegbe, az ősképek és példaképek közé, a forgó-mindiglevőbe emelték, úgyszólván a csillagok világába helyezték. A *vadkan*, a *dühödt disznófejedelem Szét volt*, az istengyilkos, a *Vörös volt*, *Ézsau* volt, akit Jákóbnak sikerült egyszer kivételesen meglágyítani, amikor Elifáz lábánál zokogott; de aki ősi-igazi mintára testvérét földarabolta, és aki maga is földarabolva és tíz részre tépve jelent meg ideleinn. E pillanatban valami *sejtelem*, valami *mitikus gyanú* merült föl a mélységből, ahol már a véres maradványok átvétele óta nyugodott, Jákób tudata felé: *sötét sejtés, hogy ki lehetett az átkozott vadkan, aki Józsefet szétszaggatta.*”<sup>411</sup>

---

<sup>410</sup> *József és testvérei*, 425.

„[Es] war offenbar, des Knaben Nimmerwiederkehr sofort und kurzerhand auf eine Weise klipp und klar zu stellen, die den Reinigungsbeweis für sie, die Verdächtigen, in sich trug. Dies arbeitete in ihnen allen, und in Dan, der Schlange und Otter genannt wurde, gedieh es zum Vorschlag. Denn er zog seine eigenen Gedanken von früher, man müsse dem Alten beibringen, ein wildes Tier habe Joseph geschlagen, mit gewissen Anregungen Gads und seiner Erinnerung an die Böcklein zusammen, die Jaakob einst zum Segenstausche geopfert, und sagte: »Hört auf mich, Brüder, ich taue zum Richter und weiß wie wir's machen! Den wir nehmen ein Tier der Herde und tun es ab mit Kehlschnitt, daß dahinläuft das Blut. In das Blut aber des Tieres tauchen wir das Ärgernis, das bunte Kleid, Rahels Brautgewand, das zerfetzt am Platze liegt. Das bringen wir vor Jaakob und sprechen zu ihm: 'Dies haben wir gefunden auf der Flur, zerrissen und voll Bluts. Ist es nicht deines Sohnes Kleid?' Dann mag er seine Schlüsse ziehn aus des Kleides Zustand, und es wird sein, als wiese eine Hirte dem Herrn die Reste des Schafes vor, das ein Löwe geschlagen: so ist er gereinigt und braucht sich nicht einmal freischwören von Schuld.“ *Josef und seine Brüder II.*, 186-187.

<sup>411</sup> *József és testvérei*, 477-478.

„[...] Er ging fehl auf dem Felde und verirrt sich in der Wüste, - da fiel das Ungeheuer ihn an und schlug ihn sich nieder zum Fraße, ungeachtet seiner Angst. Vielleicht hat er nach mir geschrien, vielleicht nach der Mutter,

Jákób elméjében tehát tökéletesen működik a mitikus előképekkel való azonosítás, s könnyedén rá is jöhetne, ki áll József „szétszaggatása” mögött, ha lenne bátorsága szembenézni az igazsággal. A megtört lelkű atya azonban keserűségében Istent okolja, s így hagyja magát félrevezetni a testvérek csele által.

A *verem* és a *szétszaggatás* témájához tehát csatlakozik a *csalás* motívuma is, ami szintén gyakran felmerül ebben a kontextusban. Például az imént idézett részletben maga Dán utal Gád korábbi megjegyzésére a gödölyékről, „melyeket Jákób egykor az áldáscserénél feláldozott.”<sup>412</sup> A mitikus gondolkodás modellje tehát ebben az epizódban is tetten érhető. Valójában semmi radikálisan új nem történik, csupán valami megismétlődik, ami már korábban, igaz némileg más formában lezajlott. Jákób egykor kecskéket vágott le, hogy megtévessze atyját, Izsákot, és így elnyerje az áldást, amiről úgy vélte, valójában neki járna. A testvérek gyakorlatilag ugyanezt teszik, egy gödölye vérével csapják be Jákóbót, hogy azt higgye, az „igazi fiú” halott, s így ne tudja neki adni az áldást, ami gyanújuk szerint az ő szolgásgukat eredményezné. Jákób maga is úgy véli, részben saját „lopásának” kiegyenlítéseképpen ragadta el tőle Isten legkedvesebb fiát:

„[...] megfizetteti most a nevet és az áldást és Ézsau keserves sírását, alaposan megfizetteti! Önkénye szerint szabja meg az árat, és kíméletlenül behajtja. Nem egyezkedett velem, és nem engedte meg, hogy lealkudjam azt, amit túlságosan drágának tartok. Elveszi tőlem, amit véleménye szerint fizethetek, és jobban akarja tudni nálam, mit bír el a lelkem.”<sup>413</sup>

Ebből a részletből azonban az is kiderül, hogy a szóban forgó epizód egy másik előképre is utal, hiszen mind Jákób, mind a Narrátor említi korábban is, hogy az aggastyán attól tart, Isten hasonló módon akarja őt próbára tenni, mint valaha ősatyját, Ábrahámot, akitől köztudott módon szeretett fia föláldozását kérte. Ő azonban úgy érzi, nem lenne képes arra, amit az Úr

---

die starb, als er klein war. Niemand hörte ihn, Gott hatte vorgesorgt. Meinst du, daß es ein Löwe war, der ihn schlug, oder ein grobes Schwein, das ihn anfiel mit gestäubten Federn und in ihn wühlte sein Gewehr ... «

Er schauderte, verstummte und geriet ins Grübeln. Unvermeidlich stellte das Wort ‚Schwein‘ Gedankenverbindungen her, die das Gräßlich-Einmalige, das sein Gefühl zerriß, ins Obere, Vor- und Urbildhafte, Umschwingen-Immerseiende erhoben, es gleichsam unter die Sterne versetzten. *Der Keiler, das wütende Hauptschwein*, das war *Seth*, der Gottesmörder, es war *der Rote*, war *Esau*, den er, Jaakob, ausnahmsweise zu erweichen gewußt hatte, als er zu Eliphas’ Füßen weinte, der aber urbildlich richtigerweise den Bruder zerstückelte und der auch selber zerstückelt und zehnfach aufgeteilt hier unten vorkommen mochte. In diesem Augenblick wollte *eine Ahnung*, eine Art von *legendärem Verdacht* aus seiner Tiefe, wo er schon seit dem Empfange der blutigen Reste geruht hatte, höher gegen Jaakobs Bewußtsein aufsteigen: die *finstere Vermutung*, *wer der verdammte Eber gewesen sei, der Joseph zerrissen hatte.*” *Joseph und seine Brüder II.*, 257.

<sup>412</sup> Id. 407. jegyzet.

<sup>413</sup> *József és testvérei*, 475.

„Er läßt sich bezahlen Namen und Segen und Esau’s bitteres Weinen, bezahlen kräftiglich! Er setzt den Preis an nach Willkür und treibt ihn ein sonder Nachsicht. Er hat nicht gehandelt mit mir und mich nicht abdingen lassen, was mir zuviel ist. Er nimmt, was ich zahlen kann seiner Meinung nach, und will besser wissen denn ich, was meine Seele vermag.” *Joseph und seine Brüder II.*, 255.

Izsák atyjától követelt, s ez a félelem erősen befolyásolja Józsefhez, sőt a testvéereihez való viszonyát is. Amikor aztán úgy tudja, hogy félelme valóra vált, így kesereg: „Amitől féltem [...], lesújtott rám, és ami miatt aggódtam, bekövetkezett!”<sup>414</sup> Majd nem sokkal később:

„Ah, Isten gondoskodott róla, hogy ne fordulhassunk ellene, és igent kelljen mondanunk, amikor nemet mondunk. Hát igen, megajándékozott vele öregségemre, áldassék neve érte! Ő alkotta meg kezével, és elragadóvá tette. Olyanná tette, mint a frissen fejt tej, csontjait jól fölépítette, és hússal és bőrrel vont be, és bőven árasztotta rá kegyelmét, úgyhogy megfoghatta fülem cimpáját, és rám nevetetett. 'Atyácskám, add nekem!' És én nekiadtam, mert nem voltam ércből vagy kőből. Amikor az út miatt hívtam és a megbízást adtam neki, így kiáltott: 'Ímhol vagyok!', és fölszökkent – ha rágondolok, ömlik belőlem a zokogás, mint a víz. *Mert éppúgy fát rakhattam volna vállára égőáldozathoz, és kézen foghattam volna, magam vivén vizet és kést.* Ó, Eliézer, elismertem Isten előtt és töredelmesen és becsületesen megvallottam, hogy nem vagyok képes rá. Azt hiszed, kegyesen fogadta alázatomat, és megkönyörült rajtam vallomásomért? Nem, hanem semmibe se vette, és így szólt: 'Amit nem bírsz megtenni, történjék meg, és amit nem bírsz ideadni, azt elveszem'. Ez Isten!”<sup>415</sup>

Jákób azonban úgy tűnik, elfelejtkezik róla, hogy mi lett a vége Ábrahám és Izsák történetének, hiszen az általa előképnek gondolt esetben a fiúnak végül nem esett bántódása. Ábrahám hitét akkor megjutalmazta az Úr, és maga gondoskodott áldozati kosról a fiú helyett. József atyja halálhírére adott reakciójától tartva maga is abban reménykedik *a veremben*, hogy „[...] ha régi hagyomány szerint az atya hinni tud a halálon túl, akkor, így gondolta József a sírban, [Isten] elfogadja az állat vérét a fiú vére helyett, mint egykoron.”<sup>416</sup>

---

<sup>414</sup> József és testvérei, 474.

„Was ich gefürchtet habe [...] ist über mich gekommen, und was ich gesorgt habe, ist eingetroffen.” *Joseph und seine Brüder II.*, 253.

<sup>415</sup> *József és testvérei*, 477. [Kiemelés tőlem – ND]

„Ach, Gott hat gesorgt, daß man nicht wider ihn sein kann und muß ja sagen, indem man nein sagt. Ja, er hat ihn gegeben meinem Alter, seine Name sei innig gelobt dafür! Er hat ihn gearbeitet mit Händen und reizend gemacht. Wie Milch hat er ihn gemolken und seine Gebeine wohl aufgebaut, hat ihm Haut und Fleisch angezogen und Huld über ihn ausgegossen, also daß er mich bei den Ohrläppchen nahm und lachte: 'Väterchen, gib mir's!' Und ich gab's ihm, denn ich war nicht von Erz oder Stein. Da ich ihn zur Reise rief und ihm die Zumutung stellte, rief er: 'Hier bin ich!' und schlug mit den Fersen auf, - denke ich dran, so fährt mein Heulen heraus wie Wasser! *Denn ebenso gut hätte ich ihm das Holz auflegen mögen zum Brandopfer und ihn bei er Hand nehmen und selber Feuer und Messer tragen.* Oh, Eliezer, ich habe bekannt vor Gott und eingestanden zerknirscht und redlich, daß ich's nicht vermocht hätte. Meinst du, er hätte gnädig angenommen meine Demut und sich erbarmt meines Eingeständnisses? Nein, sondern schob drüber hin und sprach: 'Was du nicht tun kannst, geschehe, und ob du's auch nicht zu geben vermagst, so nimm ich's.' Das ist Gott!” *Joseph und seine Brüder II.*, 256-257. [Kiemelés tőlem – ND]

<sup>416</sup> *József és testvérei*, 435.

„Mochte aber der Vater nur glauben über den Tod hinaus nach alter Zumutung, dann würde dennoch, dachte Joseph im Grabe, das Blut des Tieres angenommen werden wie einst für das Blut des Sohnes.” *Joseph und seine Brüder II.*, 201.

Ám Jákóbnak ez szemmel láthatóan nem jut eszébe. A József elvesztése felett érzett fájdalmában az atya nem ezt a párhuzamot látja, hanem egy másikat, aminek szintén van alapja:

„Halott vagyok, mert halott Józsefem, szétszaggattatván szétszaggattatott... Lásd és vedd, Eliézer: *itt a ruha és a hímzett fátyol rongyai! Ezt emeltem le kedvesemről, az igaziról a nászszobában, és cserébe adtam néki lelkem virágát. De Lábán csalafintasága folytán a nemigazi volt az, és lelkem megcsúfoltatott és szétszaggattatott hosszú időre kimondhatatlanul, míg az igazi szörnyű kínok közt meg nem szülte a fiút, Dumuzit, mindenemet - és most ő is szétszaggattatott, megölték gyönyörűségemet.*”<sup>417</sup>

Jákób tehát önmagát is szétszaggattatottnak érezte valaha Lábán csele által, amikor az kialakult szolgálata végeztével nem Ráhelt, hanem idősebb lányát, a „vörösszemű” Leát vezette be hozzá a nászi szobába. E megtévesztésben fontos szerep jutott egy bizonyos hímzett ruhának méghozzá ugyanannak, amit később Jákób a fiú kérésére Józsefnek adott, s amit a testvérek leszaggattak róla, majd összevérezve ezzel „bizonyították” az „igazi fiú” halálát.

„Íme, lásd: a ruha és a ruhának rongyai merevek a vértől. Ereinek vére ez, melyeket szétszaggattott a fenevad, húsával együtt.”<sup>418</sup>

Jákób furcsa módon azt sem akarja észrevenni, hogy az általa felidézett korábbi esemény *csalás* volt, valójában nem Ráhelt, az igazit nyerte el azon az éjszakán – amiből akár az is következhetne, hogy ezúttal sem vesztette el igazából az *igazi fiút*. A színes menyegzői ruha (*ketonet pászim*) tehát egyrészt a testvérek szemében a *hatalom* szimbóluma, amikor meglátják, egyből arra gondolnak, hogy Jákób Józsefet tette meg örökösének, s az sem véletlen, hogy agressziójuk is sokkal inkább a szöttes, mint öccsük ellen irányul.<sup>419</sup> Másrészt viszont az említett ruhadarab egyben a *csalás* jeleként is funkcionál, hiszen Jákóbot kétszer is

---

A magyar fordításból nem derül ki egyértelműen, hogy miről van szó, sőt úgy tűnik, mintha az atyának, Jákóbnak kellene elfogadnia „az állat vérének a fiúé helyett”. A német passzív szerkezetből azonban sokkal inkább az derül ki, hogy ha József reményének megfelelően apja hinni tud, akkor az állat vére *elfogadtatik* (*würde [...] angenommen werden*), mármint Isten által, hiszen egykor Izsák feláldozása helyett is ő fogadta el az állat vérének.

<sup>417</sup> *József és testvérei*, 475.

„Da, Eliezer, nimm und sieh: Das Kleid und des Bildschleiers Fetzen! Den hob ich der Liebsten und Rechten im Brautgemach und reichte ihr die Blüte meine Seele. Dann aber war's die Unrechte gewesen durch Labans List, und meine Seele war beschimpft und zerrissen auf unsägliche Weise für lange Zeit, - bis mir die Rechte in grausen Schmerzen den Knaben brachte, Dumuzi, mein alles, - nun ist auch der mir zerrissen und getötet die Augenweide.” *Joseph und seine Brüder II.*, 255.

<sup>418</sup> *József és testvérei*, 477.

„Hier, sieh: Das Kleid und die Fetzen des Kleides, starr von Blut. Es ist das Blut seiner Adern, die ihm das Untier zerriß mitsamt dem Fleische.” *Joseph und seine Brüder II.*, 257.

<sup>419</sup> ld. 409. jegyzet.

becsapják a segítségével, noha teljesen ellenkező előjellel. Az elbeszélő ezt a következőképpen kommentálja:

„Ah, jámbor aggastyán! Sejtetted-e, milyen megzavaró szándék rejtőzött ismét csodálatosan fenséges Istened hallgatása mögött, és milyen megfoghatatlan-dicsőülten tépi majd szét lelkedet az ő akarata! Amikor húsod még ifjú volt, egy reggel csalfa káprázatnak bizonyult legszívbélőbb boldogságod. Nagy kort kell megérned, hogy megtudd: kiegyenlítősképp csalfa káprázat volt legkeservesebb fájdalomad is.”<sup>420</sup>

Jákób tehát egykor, hosszú idő múltán kárpótlást nyer majd Lábán általi megcsalásáért, amikor megtudja, hogy fia életben van. Ezúttal a *szétszaggatás* (*zerrissen*) is pozitív kontextusba kerül. A regény mitikus, ismétlődő motívumai tehát ez alapján úgy tűnik, valóban hasonlítanak a wagneri *vezérmotívumokra*, hiszen egyrészt emlékeztetnek (*erinnern*) a már megtörténtekekre, noha ennek jelentőségét a hősök folyton félreértik, ahogy Wotan sem ismeri fel Siegfriedben a „szabad hőst”, aki az akarata ellenére született. Másrésztől ugyanakkor előre sejtetnek (*ahnen lassen*) is a jövőben bekövetkező eseményeket a befogadó számára.

Végül mégiscsak az derül ki, hogy az egész sokkal bonyolultabb, mint gondoltuk volna. Hiszen a történet végén hiába száll le az ősz Jákób fia után Egyiptomba, a halottak országába, Józsefet nem hozhatja onnan vissza. Mikor újra találkoznak, a fiú már nem Dumuzi többé, s mivel halála végső soron nem volt igazi halál, feltámadásként felfogható hazatérése sem lehetséges. Mire azonban ez a találkozás létrejön már mindketten, Jákób és József is megértették ezt:

„- Isten nekem adott téged, és elvett tőlem - suttogta Jákób -, és ismét visszaadott, de nem egészen; mert meg is tartott téged magának. *Igaz, hogy elfogadta az állat vérét a fiúé helyett cserébe, de mégsem vagy olyan, mint Izsák, nem vagy el nem fogadott áldozat.* Az Ő gondolatainak gazdagságáról beszéltél nekem s végzéseinek mély értelmű kettős jelentéséről; és okosan beszéltél. Mert övé a bölcsesség, de az emberé az okosság, hogy gondosan elmerüljön elméjével az Ő bölcsességébe. Téged felmagasztalt és elvetett egyben; a füledbe súgom, kedves gyermekem, és te elég okos vagy, hogy megértsd. *Fölemelt testvéreid fölé, ahogyan megálmodtad;* mindig megőriztem álmaidat, kedvesem, a szívemben. *De világi módra emelt fel téged föléjük,*

---

<sup>420</sup> József és testvérei, 493.

„Ach, frommer Alter! Ahntest du, welch ein verwirrendes Belieben sich wieder einmal verbirgt hinter dem Schweigen deines wunderbarlich hehren Gottes, und wie unbegreiflich-glücklich dir soll die Seele zerrissen werden nach Seinem Rat! Da du jung warst im Fleische, zeigte dir ein Morgen als Trug und Wahn dein innigstes Glück. Du wirst sehr alt werden müssen, um zu erfahren, aß, ausgleichshalber, Trug und Wahn war auch dein bitterstes Leid.” *Joseph und seine Brüder II.*, 278.

*nem az üdvözülés és az áldás öröklése értelmében: nem üdvözülsz, az örökségtől megfosztattál.* Tudod-e ezt?

- Hallom és tudom - ismételte József; közben egy pillanatra elfordította fülét, és odafordította suttogó száját.

- *Áldott vagy te, kedves* - folytatta Jákób -, áldott az ég áldásaival onnan felülről, és a mélység áldásaival, mely alatt terül, áldott vagy vidámsággal és küldetéssel, okossággal és álmokkal. *De ez világi áldás, nem a szellemé.* Hallottad-e valaha a megfosztó szeretet hangját? Hát halljad meg most, ahogy füledbe súgom, engedelmesen. *Isten is szeret téged, gyermekem, ha megfoszt is az örökségtől, és megbüntetett engem, mert titokban neked szántam.* Elsőszülött vagy a világ dolgaiban és jótevője az idegeneknek is, atyádnak és testvéreidnek is. *De a népek nem általad jutnak majd az üdvösséghez, és meg leszel fosztva attól, hogy vezesd őket.* Tudod-e ezt?

- Tudom - válaszolta József.

- Ez rendjén van így - mondotta Jákób. - Rendjén van az, ha vidáman csodálkozó nyugalommal tekintünk a sorsra, a magunkéra is. Én azonban úgy akarok cselekedni, mint Isten, aki abban jutalmazott, amitől megfosztott. Te vagy az elkülönített. El vagy választva törzsedtől, és nem lesz törzsed magadnak sem. Én azonban fölemellek az atya rangjára, azáltal, hogy a te fiaid, az elsőszülöttek az én fiaimhoz lesznek hasonlók. Akik még majd születnek, azok legyenek a tied. Ezek azonban legyenek az enyéim, mert fiaimmá akarom fogadni őket. Te nem vagy olyan, mint atyáid, gyermekem, mert nem vagy a szellem fejedelme, hanem a világé. Ám mégis mellettem ülsz majd, a törzs feje mellett, törzsek atyjának rangjában.<sup>421</sup>

---

<sup>421</sup> *József és testvérei*, 1283-1284. [Kiemelések tőlem – ND]

„»Gott hat dich gegeben und genommen«, raunte Jaakob, »und hat dich wieder gegeben aber nicht ganz; er hat dich auch wieder behalten. *Wohl hat Er das Blut des Tieres gelten lassen für des Sohnes, und doch bist du nicht, wie Isaak, ein verwehrtes Opfer.* Du hast mir von der Fülle Seines Gedankens gesprochen und dem hohen Doppelsinn Seiner Ratschläge – du hast klug gesprochen. Denn die Weisheit ist Sein, aber des Menschen die Klugheit, sich sorglich einzudenken in jene. Dich hat Er erhöht und verworfen, beides in einem; ich sag’ dir’s ins Ohr, geliebtes Kind, und du bist klug genug, es hören zu können. *Er hat dich erhöht über deine Brüder*, wie du dir’s träumen ließest – ich habe, mein Liebling, deine Träume immer im Herzen bewahrt. *Aber erhöht hat Er dich über sie auf weltliche Weise, nicht im Sinne des Heils und der Segenserbschaft – das Heil trägst du nicht, das Erbe ist dir verwehrt.* Du weißt das?«

»Ich höre und weiß«, wiederholte Joseph, indem er einem Augenblick das Ohr hinweg- und dafür den flüsternden Mund hinwandte.

»*Du bist gesegnet, du Lieber*«, fuhr Jaakob fort, »gesegnet vom Himmel herab und von der Tiefe, die unten liegt gesegnet mit Heiterkeit und mit Schicksal, mit Witz und mit Träumen. *Doch weltlicher Segen ist es, nicht geistlicher.* Hast du je die Stimme absprechender Liebe vernommen? So vernimmst du sie jetzt an deinem Ohre, nach dem Gehorsam. *Auch Gott liebt dich, Kind, spricht Er dir gleich das Erbe ab und hat mich gestraft, weil ich’s heimlich dir zudachte.* Der Erstgeborene bist du in irdischen Dingen und ein Wohltäter, wie den Fremden,



Végső soron tehát éppen azt értjük meg, hogy az ismétlődések végig azt jelentették, minden másképpen van, mint korábban, s nem azt, hogy mindig ugyanúgy. A motívumok tehát az ismétlődés révén ezúttal is módosítják jelentésüket, és a végén összeállításuk révén kiadják a történet végső értelmét. Az imént idézett beszélgetés Jákób és József között ebben az értelemben erősen emlékeztet Brünnhilde önmagával folytatott párbeszédére *Az istenek alkonya* zárójelenetéből. Mindkét epizódban voltaképp az történik, hogy a hősök megértik, mit kell tenniük, s elmondják, hogyan következik mindez a korábban történetekből. Ez pedig mindkét esetben azzal jár együtt, hogy számos, a történet során fontos motívum megismétlődik, és új kontextusba helyeződik, alátámasztva ezzel az események értelmének átkódolódását. A Siegfried halotti máglyáját meggyújtó, s ezzel végső soron mind a Walhallát elpusztító, mind a gyűrűt a Rajnába visszajuttató Brünnhildéhez hasonlóan Jákób is felismeri, hogy mit kell tennie, s újra elmeséli a történetet aszerint, ami ekkorra megvilágosodott előtte. Ezek szerint József például hasonlít ugyan Izsákra, de nem azonos vele, s így nem hordozhatja az *áldást*. Az *igazi fiú* elsőszülött és vezető a világ dolgában, de nem a szellemében. Mindenféle népek jötevője, de az üdvösségre nem ő vezeti majd őket, hiába tűnik elsőre minden a keresztény hagyományokat ismerő olvasó számára úgy, mintha az elbeszélő egyértelműen Jézus előképeként prezentálná Józsefet.

Mann tehát e regényében úgy fest, azt a páratlan bravúrt hajtja végre, hogy a mitikus gondolkodás- és elbeszélésmód rekonstruálásából származó *Leitmotiv* technikát végső soron éppen a mítosz dekonstruálására használja fel. Művében előbb felépíti a mítoszt, majd ironikus reflexió tárgyává teszi, s nem kis részben éppen az ismétlődő motívumok jelentésgeneráló potenciálján keresztül mutatja meg, hogy valójában minden más, mint azt elsőre gondolnánk. Főhősét ezáltal a modern, individuális személyiség prototípusává teszi,<sup>422</sup> mindezt egy olyan korban alkotva, amikor a mitikus kollektivitás reflektálatlan újrahaznosítása pusztító ideológiákat szabadított az emberiségre. Jan Assmann a regényről szóló tanulmánya szerint:

---

so auch Vater und Brüdern. Aber das Heil soll nicht durch dich die Völker erreichen, und die Führerschaft ist dir versagt. Du weißt es?»

»Ich weiß«, antwortete Joseph.

»Das ist gut«, sprach Jaakob. »Es ist gut, das Schicksal mit heiter bewundernder Ruhe anzuschauen, das eigene auch. Ich aber will's machen wie Gott, der dir gönnte, indem Er dir verweigerte. Du bist der Gesonderte. Abgetrennt bist du vom Stamm und sollst kein Stamm sein. Ich aber will dich erhöhen in Väter-Rang, dadurch, daß deine Söhne, die Erstgeborenen, sein sollen wie meine Söhne. Die du noch erhältst, sollen dein sein, diese aber mein, denn ich will sie annehmen an Sohnes Statt. Du bist nicht gleich den Vätern, mein Kind, denn kein geistlicher Fürst bist du, sondern ein weltlicher. Sollst aber dennoch an meiner Seite sitzen, des Stammvaters, als ein Vater von Stämmen.« *Joseph und seine Brüder IV.*, 473-474. [Kiemelések tőlem – ND]

<sup>422</sup> Id. 331. jegyzet.

„Mann-nál a kulturális emlékezet nem a kollektív identitás-konstrukciót szolgálja az individuális árán, hanem kifejezetten az individuális ént és ön-elrendezésének formáit.”<sup>423</sup>

Elsőre talán meglepőnek tűnhet, de bizonyos szempontból ehhez nagyon hasonló típusú felismerésre vezetik a *vezérmotívumok* Proust regényciklusának Narrátorát is.

Gilles Deleuze szerint a műben:

„A jelek nem bomlanak ki, nem fedik fel magukat az időbeli vonalak mentén anélkül, hogy valaminek megfelelnek vagy valamit szimbolizálnának, egymással átfedésbe kerülnének és belevegyülnének azokba a komplex kombinációkba, melyek az *igazság rendszerét* alkotják.”<sup>424</sup>

Véleményem szerint a francia kutató által *jeleknek (signes)* nevezett egységek Proust szövegében egy más perspektívából tekinthetők motívumoknak, s amit az *igazság rendszerének (système de la vérité)* nevez, az általam használt terminológia szerint voltaképpen egyenlő a *szemantikai mélystruktúrával*. Deleuze szerint Proust műve nem „a múlt és az emlékezés felfedezése” (*le passé et les découvertes de la mémoire*), hanem „a jövő és a tanulás folyamatai” (*le futur et les progrès de l'apprentissage*) felé fordul.<sup>425</sup> Vagyis a regény cselekménye valójában nem más, mint hogy maga az Elbeszélő tanulja meg a történet folyamán helyesen értelmezni az életében újra meg újra felbukkanó *motívumokat*, s ezeket elbeszéléssé, irodalmi művé alakítva képessé válik megvilágítani az olvasó számára is az *igazságot*.

„Az igazi élet, a végre felfedezett és megvilágított élet, tehát az egyetlen, a maga teljességében megélt élet *az irodalom*. Az az élet, amely bizonyos értelemben minden egyes pillanatban benne él, ahogy a művészen, minden más emberben is. Csakhogy ők nem látják, mert nem próbálják megvilágítani. Így azután a múltjuk zsúfolásig

---

<sup>423</sup> ASSMANN, Jan, *Zitathaftes Leben. Thomas Mann und die Phänomenologie der kulturellen Erinnerung, =Uö, Religion und kulturelles Gedächtnis. Zehn Studien*, München, Beck, 2000. 185-209. 207. német?

<sup>424</sup> DELEUZE, Gilles, *Proust et les signes*, Paris, Quadrige – Presses Universitaires de France, 1964. 35.  
„Ainsi les signes ne se développent pas, ne s'expliquent pas suivant les lignes du temps sans correspondre ou symboliser, sans se recouper, sans entrer dans des combinaisons complexes qui constituent le système de la vérité.”

<sup>425</sup> Uo. 36.

megtelik a számtalan negatívval, amelynek semmi haszna, mert az értelem nem 'hívta elő'.<sup>426</sup>

Az író feladata éppen ez, a megvilágítás, „az általános érvényűt kivonni [...] és megírni”,<sup>427</sup> hiszen „az apróságok önmagukban nem jelentenek semmit, ha [...] a mögöttes valóságot nem bontjuk ki belőlük.”<sup>428</sup> Vagyis megérteni a saját életében és megértetni annak elbeszélésén keresztül az olvasóval, hogyan keletkezik *igazság*, másképpen mondva *jelentés* az egyes események összekapcsolódásából. Ebből viszont az is következik, hogy:

„Valójában olvasáskor minden olvasó önmaga olvasója. Az író műve csak optikai eszköz, melyet azért kínál az olvasónak, hogy az így kivehesse, amit e könyv nélkül talán nem látott volna meg magában. A könyv igazságának bizonyítéka az, ha az olvasó felismeri magában a műben mondottakat, s ez fordítva is így van, legalábbis bizonyos mértékben, mivel a két szöveg különbsége gyakran nem a szerzőnek, hanem az olvasónak tulajdonítható. Ráadásul a könyv lehet nagyon tudálékos, nagyon érthetetlen az egyszerű olvasó számára, s így csak homályos üveget ad a kezébe, amellyel nem tud olvasni. Más sajátosságok miatt azonban (ilyen például a ferdehajlamúság) az olvasónak egy bizonyos módon kell olvasnia ahhoz, hogy jól olvasson; ezt a szerzőnek nem szabad rosszálnia, épp ellenkezőleg: a lehető legnagyobb szabadságot kell hagynia az olvasónak, mondván: 'Nézze csak meg, ezzel vagy azzal az üveggel lát-e jobban, vagy esetleg ezzel a harmadikkal!'”<sup>429</sup>

---

<sup>426</sup> PROUST, Marcel, *Az eltűnt idő nyomában – A megtalált idő*, Jancsó Júlia ford. Budapest, Atlantisz, 2009. 228.

„[...] la vraie vie, la vie enfin découverte et éclaircie, la seule vie, par conséquent, réellement vécue, cette vie qui, en un sens, habite à chaque instant chez tous les hommes aussi bien que chez l'artiste. Mais ils ne la voient pas, parce qu'ils ne cherchent pas à l'éclaircir. Et ainsi leur passé est encombré d'innombrables clichés qui restent inutiles parce que l'intelligence ne les a pas « développés ».” PROUST, Marcel, *À la recherche de temps perdu, Le temps retrouvé, Deuxième partie*, Paris, Gallimard, 1946-47. 54.

<sup>427</sup> *A megtalált idő*, 235.

„[...] extraire la généralité [...] à en écrire [...]” *Le temps retrouvé, Deuxième partie*, 65.

<sup>428</sup> *A megtalált idő*, 228.

„de[s] petites choses [...] sont sans signification par elles-mêmes si on ne l'en dégage pas” *Le temps retrouvé, Deuxième partie*, 53.

<sup>429</sup> *A megtalált idő*, 245-246.

„En réalité, chaque lecteur est, quand il lit, le propre lecteur de soi-même. L'ouvrage de l'écrivain n'est qu'une espèce d'instrument optique qu'il offre au lecteur afin de lui permettre de discerner ce que, sans ce livre, il n'eût peut-être pas vu en soi-même. La reconnaissance en soi-même, par le lecteur, de ce que dit le livre est la preuve de la vérité de celui-ci, et *vice versa*, au moins dans une certaine mesure, la différence entre les deux textes pouvant être souvent imputée non à l'auteur mais au lecteur. De plus, le livre peut être trop savant, trop obscur pour le lecteur naïf et ne lui présenter ainsi qu'un verre trouble, avec lequel il ne pourra pas lire. Mais d'autres particularités (comme l'inversion) peuvent faire que le lecteur ait besoin de lire d'une certaine façon pour bien lire ; l'auteur n'a pas à s'en offenser mais, au contraire, à laisser la plus grande liberté au lecteur en lui disant: « Regardez vous-même si vous voyez mieux avec ce verre-ci, avec celui-là, avec cet autre. »” *Le temps retrouvé, Deuxième partie*, 80.

A szövegnek tehát vezetnie kell az olvasót, ugyanakkor lehetőségeket felajánlania a számára, hogy maga fedezze fel a szöveg értelmét. Az optikai metaforát továbbvive tehát az író (*écrivain*) feladata, hogy olyan nagyítólencsét (*verre*) csiszoljon az olvasójának (*lecteur*), amivel az észrevehet saját magában valami olyan mélyen emberit, amit az író szintén önmagában fedezett fel és szövegében általános jelenséggé kristályosított ki. Amennyiben így gondolunk Proust irodalmi projektjére, akkor úgy tűnik, valóban nem áll különösebben távol Wagnernek a jövő műalkotását (*Kunstwerk der Zukunft*) ambicionáló „összművészeti” kísérletétől, mivel szintén az általános, „tisztá emberit” (*das Reinmenschliche*) keresi, méghozzá egy történet elmondásán keresztül.

A regény Narrátora pontosan ezt a küldetést hajtja végre, egészen fiatal korától író szeretne lenni, ám sokáig nem képes valójában írni, valami megfoghatatlan gát megbénítja. Csupán a regényciklus legvégén válik valóban íróvá, és akkor kezd neki műve megalkotásának, méghozzá azután, hogy megértette a saját és mások életét, illetve az idő természetét, vagyis lényegében a *történetet*, aminek az elmesélésére kiválasztatott.

„Rájöttem, hogy csakis a felszínes és hibás észlelés helyez mindent a tárgyba, holott minden a szellemben van; nagymamát valójában hónapokkal később veszítettem el, mint amikor ténylegesen elveszítettem, láttam, amint az emberek másnak és másnak tetszenek aszerint, hogy én vagy mások milyen képet alkotnak róluk – egy bizonyos ember többeknek, aszerint, hogy kinek a szemszögéből látom (a kezdetek különféle Swannjai; Luxemburg hercegné a főbíró szemével), vagy ugyanannak az embernek a szemszögéből is az évek során (a Guermantes-nevet, a különféle Swannokat az én szememben). Láttam, hogyan tulajdonít a szerelem egy embernek olyasmit, ami valójában csak abban van meg, aki szeret. Erre akkor jöttem rá, amikor a végletekig tágítottam az objektív valóság és a szerelem közötti távolságot (Rachel Saint-Loup szemében, illetve az enyémben, Albertine az én szememben, illetve Saint-Loupében, Morel vagy az omnibuszkalauz Charlus vagy mások szemében [...]).”<sup>430</sup>

---

<sup>430</sup> A megtalált idő, 247.

„Je m’étais rendu compte que seule la perception grossière et erronée place tout dans l’objet, quand tout est dans l’esprit; j’avais perdu ma grand’mère en réalité bien des mois après l’avoir perdue en fait, j’avais vu les personnes varier d’aspect selon l’idée que moi ou d’autres s’en faisaient, une seule être plusieurs selon les personnes qui la voyaient (tels les divers Swann du début de cet ouvrage, suivant ceux qui le rencontraient; la princesse de Luxembourg, suivant qu’elle était vue par le premier président ou par moi), même pour une seule au cours des années (les variations du nom de Guermantes, et les divers Swann pour moi). J’avais vu l’amour placer dans une personne ce qui n’est que dans la personne qui aime. Je m’en étais d’autant mieux rendu compte que j’avais fait varier et s’étendre à l’extrême la distance entre la réalité objective et l’amour (Rachel pour Saint-

Nem sokkal később pedig

„Láttam, hogyan válnak közönségessé az arisztokraták, ha a szellemük – mint Guermantes nagyhercegné például – közönséges [...]. Láttam a Dreyfus-ügyben, a háború idején, az orvostudományban, amikor egy bizonyos tényt hittek igazságnak, azt hitték, hogy a miniszterek, az orvos birtokában vannak egy igennek vagy nemnek, amely nem szorul magyarázatra, így egy röntgenfelvétel minden elemzés nélkül megmutatja, mi baja a betegnek, vagy a hatalmon lévők *tudják*, hogy Dreyfus bűnös-e, *tudják* (anélkül, hogy Roques-ot a helyszínre küldenék nyomozni), hogy Sarraill képes-e vagy sem az oroszokkal egyszerre felvonulni. Nincs életemnek egyetlen olyan órája, amely ne azzal a tanulsággal szolgált volna, hogy csakis a többé-kevésbé felszínes és téves megfigyelés helyez mindent a tárgyba, noha éppenséggel minden az elmében van.”<sup>431</sup>

Nehéz nem észrevenni a párhuzamot az „író” e felismerései, és az olvasó feladata/lehetőségei között. Ahogy az olvasó „önmagát olvassa” (*est [...] lecteur de soi même*), úgy az Elbeszélőnk is saját érzékelését analizálja, ráadásul ezúttal is a „látás” (*voir* – több ízben is a „láttam...” - *j'avais vu* kifejezést használja) metaforáját alkalmazva mintegy „ránagyít” az egyes kapcsolatokra, hogy valódi lényegüket felfedhesse. A két folyamat, az *írónak* a mű *megalkotásához*, illetve az *olvasónak* a *megértéséhez* szükséges szellemi tevékenysége tehát nyilvánvalóan párhuzamba állítódik egymással. Egyszerűen megfogalmazva ez annyit jelent, hogy az *írónak* előbb magának is *olvasóvá*, méghozzá a *saját élete olvasójává* kell válnia, hogy képes legyen létrehozni egy irodalmi műalkotást. *Az eltűnt idő nyomában* cselekménye ebben a közelítésben nem más, mint annak a folyamata, ahogyan a főhős képessé válik az olvasásra, a *jelek* (*signes*) avagy a történet értelmezésére, s ily módon elmesélésére is.

A kanadai zeneszemiotikus, Jean-Jacques Nattiez például úgy véli, Proust műve Wagner *Parsifal*jával állítható párhuzamba,<sup>432</sup> mivel a regény elbeszélőjéhez hasonlóan a

---

Loup et pour moi, Albertine pour moi et Saint-Loup, Morel ou le conducteur d'omnibus pour Charlus ou d'autres personnes.” *Le temps retrouvé, Deuxième partie*, 82-83.

<sup>431</sup> *A megtalált idő*, 249-250.

„J'avais vu les nobles devenir vulgaires quand leur esprit (comme celui du duc de Guermantes, par exemple) était vulgaire [...]. J'avais vu dans la médecine, dans l'affaire Dreyfus, pendant la guerre, croire que la vérité c'est un certain fait, que les ministres, le médecin possèdent, un oui ou non qui n'a pas besoin d'interprétation, qui font qu'un cliché radiographique indiquerait sans interprétation ce qu'a le malade, que les gens au pouvoir savaient si Dreyfus était coupable, savaient (sans avoir besoin d'envoyer pour cela Roques enquêter sur place) si Sarraill avait ou non les moyens de marcher en même temps que les Russes. Il n'est pas une heure de ma vie qui n'eût ainsi servi à m'apprendre, comme je l'ai dit, que seule la perception grossière et erronée place tout dans l'objet quand tout, au contraire, est dans l'esprit.” *Le temps retrouvé, Deuxième partie*, 86-87.

<sup>432</sup> NATTIEZ, 25.

„tisztá balga” (*der reine Tor*) sem érti meg először saját feladatát, amit így nem is képes teljesíteni, s a lovagok elűzik várukból. Ezután azonban tisztaságának köszönhetően sikeresen ellenáll a Klingsor által támasztott kísértéseknek és elbánik a varázslóval, majd Kundry csókjának nyomán eszébe jut Amfortas sebe, s felébred benne a részvét. Végül a harmadik felvonásban talál vissza hosszú bolyongás után Montsalvatba, ahol immár képes megváltani a szenvedő királyt és átvenni a helyét. Proust ciklusában a Narrátor is csak a végén ébred rá, hogy az Igazságot a Művészetben, pontosabban az Alkotásban kell keresnie. Korábban előképe, Swann (akinek a neve Nattiez szerint a német *Schwann*, azaz hatyú szóból származik) Amfortashoz hasonlóan szintén elbukott, mivel hiába szembesül az igazság művészetén keresztül való megnyilatkozásával Vinteuil szonátájának „kis frázisában” (*petite phrase*), azt csupán saját Odette-el való kapcsolatára képes vonatkoztatni, s így nem tudván elvonatkoztatni saját pillanatnyi érzelmeinek partikularitásától, a zene mélyebb metafizikai értelme is rejtve marad előtte.<sup>433</sup> Swann-nak tehát nem sikerült a szó metafizikai értelmében műértővé, olvasóvá válnia, s így nem lehetett *alkotó* sem, ennek a küldetésnek a beteljesítése a Narrátorra várt.

Igen ám, de mi köze van mindennek a *vezérmotívumokhoz*? Nos, alaposan megvizsgálva az említett küldetés teljesítéséhez szükséges *olvasás, értelmezés* képességének elsajátításához a Narrátornak szinte *pontosan ugyanazokat a műveleteket* kell elvégeznie, amiket a wagneri *Leitmotiv*-struktúra megértése ró a német komponista műveinek befogadójára. A világhírű francia karmester, egyben rendkívül sikeres Wagner-dirigens, Pierre Boulez egy esszéjében így fogalmaz:

„Egyes zenei témák fokozatosan eltűnnek a partitúrából, mintha a zeneszerző elvesztette volna az érdeklődését a zenei anyaguk iránt, vagy a történet valamely általuk reprezentált részletének áldozataiként hagyta volna magukra őket. Más témák azonban, melyek viszonylag jelentéktelennek tűnhettek első felbukkanásukkor, minden várakozásunkat felülmúló módon fejlődnek. Így hát manapság a partitúrát olvasva tisztában vagyunk vele, hogy bizonyos, kezdetben fontos témák valójában eltűnésre vannak ítélve, míg mások, melyek csupán futólag bukkannak fel, egyre növekvő jelentőségre kell, hogy szert tegyenek, egyenesen esszenciálissá válva a későbbiekben. [...] Ezt a hatalmas zenei látványosságot szemlélve [...] pontosan ugyanabban a helyzetben vagyunk, mint a narrátor Proustnál, aki hosszú évek távolléte

---

<sup>433</sup> Id. NEWARK, WASSENAAR, 169-170. „a kompetencia szorongása” (*anxiety of competence*) Ehhez hasonlóan Swann a festményeken is főleg általa ismert személyek hasonmásait keresi és nem valami mélyebb, esszenciális lényeket.

után tér vissza egy fogadásra a Guermantes-házba. A motívumok, amelyekre egykor fiatalként gondoltunk, immár megöszültek. [...] Nehéz hinni az átváltozásuknak; fiatalságuk képe valósággal beleégett az emlékezetünkbe, s most hirtelen mégis az aggkor küszöbén látjuk őket viszont!”<sup>434</sup>

Wagner hallgatója tehát szerinte is párhuzamba állítható Proust Narrátorával, folyamatosan rácsodálkozik, hogy az ismerős elemek hogyan alakulnak át az idő múlásával. Ez a felismerés a regényben a Narrátor „beavatásának” kiindulópontja, betetőzése azonban az, mikor ráeszmél, az elmúlt *boldog pillanatok* visszanyerhetők az önkéntelenül feltörő emlékek megragadása révén.

„Miközben az imént leírt szomorú gondolatokon morfondíroztam, beléptem a Guermantes-palota udvarába, és szórakozottságomban nem vettem észre egy közeledő kocsit; a gépész kiáltására épp csak annyi időm maradt, hogy gyorsan odébb lépjek, s hirtelen annyira hátrahúzódtam, hogy akaratom ellenére megbotlottam a meglehetősen egyenetlen, macskaköves szakaszon, amely mögött egy kocsisín állt. De amint visszanyertem az egyensúlyomat, egy körre léptem, amely kissé lejjebb volt, mint az előző, s egyszerre minden csüggedésem szertefoszlott ugyanattól a felhőtlen boldogságtól, amelyet életem különböző korszakaiban bizonyos fák látványa adott, amelyeket egy Balbec környéki sétakocsizáson véltem felismerni, vagy a martinville-i harangok látványa, egy teába mártott *madeleine* íze és megannyi más érzet, amelyről beszéltem már, s amelyeknek Vinteuil utolsó művei mintha egyfajta szintézisét nyújtották volna. Akárcsak abban a pillanatban, amikor a *madeleine*-t ízleltem meg, a jövő miatti minden aggodalmam és minden szellemi kételyem eloszlott. Mindazok, amelyek az imént irodalmi adottságaim realitását, sőt az irodalom realitását illetően megrohantak, mintegy varázsütésre, eltűntek.”<sup>435</sup>

---

<sup>434</sup> „Some of the musical themes gradually disappear from the score, as though the composer had lost interest in their musical substance, or abandoned them as the victims of whatever detail of the story they represented. Other themes, which may have been comparatively unimportant at their first appearance, develop out of all proportion to our expectations. Thus it happens that reading the score today we are aware that certain initially important themes are in fact destined to disappear, while others, which make only a passing appearance, are destined to acquire increasing importance and even to become essential later in the work. [...] Watching this vast musical spectacle [...] we are in the same position as the narrator in Proust, who after years of absence returns to a party at the Guermantes. The motives that one thought of when still a young man are already white-haired. [...] It is hard to believe in their transformation; their youthfulness is still deeply impressed on our memories, and here we suddenly meet them on the threshold of old age!”

BOULEZ, Pierre, *Orientations: Collected Writings*, Jean-Jacques Nattiez (ed.), Cambridge, MA, Harvard University Press, 1986. 264-265.

<sup>435</sup> *A megalátt idő*, 196-197.

A Narrátor ezen a ponton válik valójában *olvasóvá*, s ettől fogva nem kérdés többé, hogy nyitva áll előtte az út az *elbeszélővé* váláshoz, már birtokában van a „titoknak”, csupán meg kell értenie hirtelen érzett boldogsága okát.

„Valahányszor csupán fizikailag ismételtam meg a lépést, eredménytelen maradt; amikor azonban sikerült megfedkezniem a Guermantes-hangversenyről, és rátalálni arra, amit akkor éreztem, amikor hajdan ugyanígy léptem, megint megérintett a káprázatos és homályos látomás, mintha csak azt mondta volna: 'Ragadj meg röptömben, ha van hozzá erőd, és próbáld megoldani a boldogság rejtvényét, amit kínálok!' S szinte azon nyomban felismertem, hiszen ez Velence, Velence, amelyről a leírásával próbálkozó erőlködéseim és az emlékezetem készítette úgynevezett pillanatfelvételek semmit sem mondtak, s amelyet a hajdani érzés, ami a Szent Márk keresztelőkápolnájának két egyenetlen kövére lépve fogott el, most az összes többi, ehhez a naphoz, ehhez az érzethez kapcsolódó érzéssel együtt hozott vissza, amelyek mindeddig szépen várakoztak a sorukban, s most egy futó véletlen parancsszava kiemelte őket onnan, az elfelejtett napok hosszú sorából. Ugyanígy idézte fel bennem a kis *madeleine* íze Combray-t. De miért okozott egyszer Combray, másszor Velence képe olyan a bizonyosságához hasonló örömet, hogy a halál hidegen hagyjon?”<sup>436</sup>

A ciklus elején a *madeleine* íze által felvetett kérdésre kapja meg itt a választ az elbeszélő, s meg is fogalmazza a végső kérdést, amire választ kell találnia, hogy e misztérium leglényegéig hatoljon, s e válasz nem is várat sokáig magára.

---

„En roulant les tristes pensées que je disais il y a un instant j'étais entré dans la cour de l'hôtel de Guermantes, et dans ma distraction je n'avais pas vu une voiture qui s'avavançait ; au cri du wattman je n'eus que le temps de me ranger vivement de côté, et je reculai assez pour buter malgré moi contre des pavés assez mal équarris derrière lesquels était une remise. Mais au moment où, me remettant d'aplomb, je posai mon pied sur un pavé qui était un peu moins élevé que le précédent, tout mon découragement s'évanouit devant la même félicité qu'à diverses époques de ma vie m'avaient donnée la vue d'arbres que j'avais cru reconnaître dans une promenade en voiture autour de Balbec, la vue des clochers de Martinville, la saveur d'une madeleine trempée dans une infusion, tant d'autres sensations dont j'ai parlé et que les dernières oeuvres de Vinteuil m'avaient paru synthétiser. Comme au moment où je goûtais la madeleine, toute inquiétude sur l'avenir, tout doute intellectuel étaient dissipés. Ceux qui m'assaillaient tout à l'heure au sujet de la réalité de mes dons littéraires, et même de la réalité de la littérature, se trouvaient levés comme par enchantement.” *Le temps retrouvé, Deuxième partie, 5-6.*

<sup>436</sup> *A megtalált idő, 197-198.*

„Chaque fois que je refaisais, rien que matériellement, ce même pas, il me restait inutile ; mais si je réussissais, oubliant la matinée Guermantes, à retrouver ce que j'avais senti en posant ainsi mes pieds, de nouveau la vision éblouissante et indistincte me frôlait comme si elle m'avait dit : « Saisis-moi au passage si tu en as la force et tâche à résoudre l'énigme du bonheur que je te propose. » Et presque tout de suite, je le reconnus, c'était Venise, dont mes efforts pour la décrire et les prétendus instantanés pris par ma mémoire ne m'avaient jamais rien dit et que la sensation que j'avais ressentie jadis sur deux dalles inégales du baptistère de Saint-Marc m'avait rendue avec toutes les autres sensations jointes ce jour-là à cette sensation-là, et qui étaient restées dans l'attente, à leur rang, d'où un brusque hasard les avait impérieusement fait sortir, dans la série des jours oubliés. De même le goût de la petite madeleine m'avait rappelé Combray. Mais pourquoi les images de Combray et de Venise m'avaient-elles, à l'un et à l'autre moment, donné une joie pareille à une certitude et suffisante sans autres preuves à me rendre la mort indifférente?” *Le temps retrouvé, Deuxième partie, 6-7.*



„[...] rájöttem az okára, amint összehasonlítottam egymással a különféle boldogságos benyomásokat, melyekben az volt a közös, hogy a kanál pendülését a tányéron, a kockakövek egyenetlenségét, a *madeleine* ízét egyszerre érzékeltem a jelen pillanatban és egy távoliban, míg múlt és jelen egymásba csúszott, s én teljesen elbizonytalanodtam, hogy vajon melyikben is vagyok a kettő közül; valójában az a lényem, aki a benyomást egykor ízlelgette bennem, épp azt ízlelte, ami egy régi napban és a mostban közös, ami időn kívüli benne, s ez a lény csak olyankor bukkant fel, amikor jelen és múlt ilyesfajta egybeesése révén az egyetlen olyan közegbe kerülhetett, amelyben életképes, *a dolgok lényegét tudja élvezni, azaz az időn kívül*. Ez magyarázta, hogy a halállal kapcsolatos szorongásaim mindjárt megszűntek, amint tudtomon kívül ráismertem a kis *madeleine* ízére, mert az a lény, aki ilyenkor voltam, időn kívüli lény volt, következésképpen mit sem törődött a jövő viszonytásaival. Csakis a dolgok leglényegéből élt, azt pedig nem tudta megragadni a jelenben, ahol a képzelet nem lép működésbe, így érzékei képtelenek feltárni előtte; még a jövő is, melyre cselekvésünk irányul, ránk hagyja. Ez a lényem sosem jött el hozzám, sosem nyilvánult meg máskor, csak a cselekvésen, a közvetlen élvezeten kívül, valahányszor egy-egy analógia csodája kiragadott a jelenből. Csakis ennek állt hatalmában visszavezetni a hajdani napokhoz, az eltűnt időhöz, melyeken emlékezetem és értelmem erőfeszítései rendre zátonyra futottak.”<sup>437</sup>

Ennek fényében nehéz nem a Lévi-Strauss által megfogalmazott „idő eltörlésére” (*supprimer le temps*)<sup>438</sup> gondolni. A Narrátor éppen azt ismeri fel, hogy „boldogságos benyomásaiban” (*impressions bienheureuses*) az élvezetet éppen az adja, hogy a dolgok lényegét (*l'essence des choses*) látja, ami kívül esik az időn (*en dehors du temps*). Ebben a felismerésben tehát sok minden, ami korábban fontosnak tűnt, elveszíti a jelentőségét, például az *oldalak* (*côtés*)

<sup>437</sup> *A megtalált idő*, 201-202. [Kiemelések tőlem – ND]

„[...] je la devinais en comparant entre elles ces diverses impressions bienheureuses et qui avaient entre elles ceci de commun que *je les éprouvais à la fois dans le moment actuel et dans un moment éloigné* où le bruit de la cuiller sur l'assiette, l'inégalité des dalles, le goût de la *madeleine* allaient jusqu'à faire empiéter le passé sur le présent, à me faire hésiter à savoir dans lequel des deux je me trouvais; au vrai, l'être qui alors goûtait en moi cette impression la goûtait en ce qu'elle avait de commun dans un jour ancien et maintenant, dans ce qu'elle avait d'extratemporel, un être qui n'apparaissait que quand, par une de ces identités entre le présent et le passé, il pouvait se trouver dans le seul milieu où il pût vivre, *jouir de l'essence des choses, c'est-à-dire en dehors du temps*. Cela expliquait que mes inquiétudes au sujet de ma mort eussent cessé au moment où j'avais reconnu, inconsciemment, le goût de la petite *madeleine*, puisqu'à ce moment-là l'être que *j'avais été* était un être *extra-temporel*, par conséquent insoucieux des vicissitudes de l'avenir. *Cet être-là* n'était jamais venu à moi, *ne s'était jamais manifesté* qu'en dehors de l'action, de la jouissance immédiate, *chaque fois que le miracle d'une analogie m'avait fait échapper au présent*. Seul il avait le pouvoir de me faire retrouver les jours anciens, le Temps Perdu, devant quoi les efforts de ma mémoire et de mon intelligence échouaient toujours.” *Le temps retrouvé, Deuxième partie*, 13-14. [Kiemelések tőlem – ND]

<sup>438</sup> ld. 219. jegyzet.

kérdése, ami sokáig egy konzekvens jelentésrendszernek tűnt, az elbeszélés utolsó részében megszűnik fundamentális jelentőségűnek lenni. Az opposíció még korábban megkérdőjeleződik a Guermites-oldalhoz tartozó Robert de Saint-Loup és a Méséglise felőli oldalhoz tartozó Gilberte Swann házasságával.<sup>439</sup> Különösen pedig akkor, amikor az elbeszélő felnőttként tér vissza Combray-ba és sétára indul Gilberte társaságában.

„[...] Gilberte azt mondta: 'Ha akarja, egyszer azért délután is kijöhetünk, és Méséglise felől mehetünk Guermites-ba, az a legszebb út' – s ezzel a mondattal fenekestül felforgatta gyermekkorom minden elképzelését, mert azt közölte váratlanul, hogy a két oldal nem annyira összeegyeztethetetlen, mint hittem. A leginkább mégis az ütött szíven, hogy ottlétem során milyen kevéssé éltem újra a hajdani éveket, mennyire nem kívántam Combray-t viszontlátni, milyen keskenynek és csúfnak találtam a Vivonne-t.”<sup>440</sup>

A Narrátor ezen a ponton még nem látja a valódi összefüggéseket, csupán elkezdi leszámolni egy hamisnak bizonyuló jelentésrendszerrel.

„Így hát, megannyi év távlatából, *át kellett rajzolnom egy képet, amelyre oly jól emlékeztem, s ez a művelet inkább boldoggá tett*, mert megmutatta, hogy a szakadék, melyről akkoriban azt hittem, hogy áthatolhatatlanul tátong köztem és bizonyosfajta aranyló hajú kislányok között, éppúgy a képzelet műve volt, mint Pascal szakadéka, *költőinek pedig azért találtam ezt a műveletet, mert évek hosszú sorának mélyére kellett hatolnom, hogy végrehajtsam.*”<sup>441</sup>

Ebben az epizódban előrevetítődik a későbbi reveláció, a Narrátor boldogságot érez, hogy egy korábban kibékíthetetlennek tűnő ellentét illúziónak bizonyul, ráadásul felszámolását, melyhez „évek hosszú sorának mélyére” (*au fond de la longue série d'années*) kell hatolnia, költői (*poétique*) tevékenységnek érzi. Bármilyen konzekvensnek tűnt is az oppozíciósor az

<sup>439</sup> Id. PROUST, Marcel, *Albertine nincsen többé* (*A szökevény*), Jancsó Júlia ford. Budapest, Atlantisz, 2009. 273. ill. PROUST, Marcel, *Albertine disparue* (*La fugitive*), Paris, Gallimard, 1946-47. 384.

<sup>440</sup> *Albertine nincsen többé*, 311.

„Gilberte me dit: « Si vous voulez, nous pourrions tout de même sortir un après-midi et nous pourrions aller à Guermites, en prenant par Méséglise, c'est la plus jolie façon », – phrase qui, en bouleversant toutes les idées de mon enfance, m'apprit que les deux côtés n'étaient pas aussi inconciliables que j'avais cru. Mais ce qui me frappa le plus, ce fut combien peu, pendant ce séjour, je revécus mes années d'autrefois, désirai peu revoir Combray, trouvaï mince et laide la Vivonne.” *Albertine disparue*, 437.

<sup>441</sup> *Albertine nincsen többé*, 314. [Kiemelések tőlem – ND]

„Aussi me fallait-il, à tant d'années de distance, *faire subir une retouche à une image que je me rappelais si bien, opération qui me rendit assez heureux* en me montrant que l'abîme infranchissable que j'avais cru alors exister entre moi et un certain genre de petites filles aux cheveux dorés était aussi imaginaire que l'abîme de Pascal, *et que je trouvaï poétique à cause de la longue série d'années au fond de laquelle il me fallut l'accomplir.*” *Albertine disparue*, 442-443. [Kiemelések tőlem – ND]

*arisztokraták és a polgárság, a sík föld és a dombos táj, a Dreyfus-ellenesek és Dreyfus-támogatók között* (bár Robert de Saint-Loup például eleve óvatos revíziópárti volt) számos motívumismétlődésen keresztül, a mű végére kiderül, hogy ez a jelentésrendszer voltaképpen irreleváns, az általa kódolt viszonyok nem eredményeznek valódi szemantikát. Később a Narrátor éppen a Guermantes-matinén a könyvtárszobában várakozva döbben rá, hogy könyve anyagát adó élményei mindkét oldal tekintetében Swanntól erednek, hiszen

„[...] már Combray-ban is ő keltette fel bennem a vágyat, hogy Balbecbe menjek, ahová szüleimnek amúgy sosem jutott volna eszébe elküldeni, s enélkül sosem ismertem volna meg Albertine-t, [...] sőt Guermantes-ékat sem, hiszen a nagymama nem találkozott volna Villeparisis márkizzal, én pedig nem ismerkedtem volna meg Saint-Loup-val és Charlus úrral, s nem ismertem volna meg ennek köszönhetően Guermantes nagyhercegnét és az ő révén az unokatestvérét, így hát az is, hogy most Guermantes hercegéknél vagyok, ahol váratlanul felötlött bennem művem gondolata (úgyhogy nemcsak az anyagot köszönhettem Swann-nak, de az elhatározást is), Swann-tól eredt. Vékonyka kocsány talán ahhoz, hogy egész terjedelmes életemet megtartsa (hiszen ilyen értelemben a 'Guermantes-oldal' is a 'Swann-oldalból' volt levezethető).”<sup>442</sup>

Itt bomlik le véglegesen a *hamis szemantika*, ami hosszú időn át meghatározta az elbeszélő világszemléletét, hogy helyet adjon egy adekvátabb jelentésstruktúrának, ami a megírandó műve alapjává válik. Végző soron tehát az derül ki, hogy a *második szintű paradigmatisáció* révén egyes, korábban paradigmatisusnak gondolt jelentések jelentőségüket veszítik. A Narrátor a *jelek értelmezését* (vö. Deleuze) tanulva végigmegy a *vezérmotívumok hermeneutikai körén*, hogy a végére érve minden korábbi fázis eredménye teljesen átkódolódjék számára, és az egész kör induljon előről. Ennek az újonnan megalapozódó jelentésegésznek a fényében immár más tűnik jelöltnak és más alkot paradigmatisus motívumokat, melyeknek egymáshoz fűződő viszonya a történet egésze szempontjából esszenciális jelentéseket alapozza meg. A Narrátor hosszú, némileg szintén Brünnhilde *Az*

---

<sup>442</sup> *A megtalált idő*, 250.

„[...] c'était lui qui m'avait, dès Combray, donné le désir d'aller à Balbec, où, sans cela, mes parents n'eussent jamais eu l'idée de m'envoyer, et sans quoi je n'aurais pas connu Albertine. [...] Mais sans Swann je n'aurais pas connu même les Guermantes, puisque ma grand'mère n'eût pas retrouvé Mme de Villeparisis, moi fait la connaissance de Saint-Loup et de M. de Charlus, ce qui m'avait fait connaître la duchesse de Guermantes et par elle sa cousine, de sorte que ma présence même en ce moment chez le prince de Guermantes, où venait de me venir brusquement l'idée de mon oeuvre (ce qui faisait que je devrais à Swann non seulement la matière mais la décision), me venait aussi de Swann. Pédoncule un peu mince peut-être pour supporter ainsi l'étendue de toute ma vie. (Ce « côté de Guermantes » s'était trouvé, en ce sens, ainsi procéder du « côté de chez Swann ».)” *Le temps retrouvé, Deuxième partie*, 87-88.

*istenek alkonya* végén található jelenetere emlékeztető, belső monológja fényében *reindexikalizálódnak* az emlékeihez kötődő motívumok, vagyis az időtlen esszenciák visszakerülnek az idő folyamatába. Proust *vezérmotívum*-használatában éppen az az egyedien invenciózus, hogy a megértés szemiotikai-hermeneutikai modelljét, amin a wagneri *Leitmotiv* is alapul, saját elbeszélő-hőisével éppúgy végigjáratja, mint az olvasóval, ami által lehetővé válik még egy további reflexiós szint beiktatása. Jean-Jacques Nattiez úgy véli, Proust művében a zene szolgál az irodalmat megváltó „utópikus modellként”,<sup>443</sup> véleményem szerint azonban a francia szerző monumentális regényciklusában az irodalom még egy lépéssel tovább megy a wagneri „jövő műalkotásának” 19. századi koncepciójához képest és egy még többrétegű elbeszélő technikát valósít meg.

Az előzőek fényében talán kevéssé meglepő, hogy az utolsó irodalmi példa, Joyce *Ulysses*-e is egy belső monológgal, a világirodalom egyik legismertebb női monológjával zárul. Akárcsak Wagner tetralógiájában, Joyce művében is a *nő*, Molly vágja át végül a férfi hősök által összebogozott gordiuszi csomót. A sok közül az egyik alapvető jelentésbeli kategória, ami végigvonul a művön, a *hűség* illetve *hűtlenség* problémája. Valójában Bloomhoz hasonlóan az olvasó sem tudja biztosan, hogy amíg a hirdetési ügynököt és „fiát” Stephent követték a nap folyamán Dublinban, addig Molly valóban találkozott-e Blazes Boylan-nel, és pontosan mi is történt köztük. Ehhez képest Mrs. Bloom úgy tűnik meglehetősen népszerű a férfiak körében, monológjából az derül ki, hogy többen is csapják/csapták neki a szelet, de leggyakrabban persze Boylan neve kerül említésre, akivel kapcsolatban Molly is tudja, hogy férje sejt valamit a kapcsolatukról.

„[...] akkor éjjel, mikor Bolyan olyan erősen megszorította a kezemet ahogy a Tolka mellett sétáltunk mikor kezéd lopva fogta kezem én csak éppen egy kicsit megnyomtam a hüvelykujjammal a kézfejét hogy mégis válaszoljak és énekeltem hogy májusi hold önti sugarát szívem mert azért sejt valamit róla és rólam mert azért nem egészen hülye azt mondta hogy nem eszem itthon és a Gaietybe megyek de azért nem adom meg neki az elégtételt bizony isten ő legalább hoz egy kis változatosságot az ember nem viselheti örökké ugyanazt a kalapot [...]”<sup>444</sup>

---

<sup>443</sup> NATTIEZ, 34. ill. 87.

<sup>444</sup> Ulysses (2012), 636.

„[...] the night Boylan gave my hand a great squeeze going along by the Tolka in my hand there steals another I just pressed the back of his like that with my thumb to squeeze back singing the young May Moon shes beaming love because he has an idea about him and me hes not such a fool he said Im dining out and going to the Gaiety though Im not going to give him the satisfaction in any case God knows hes change in a way not to be always and ever wearing the same old hat [...]” *Ulysses*, 874.

Ezzel párhuzamosan azt is megtudjuk, hogy Molly szintén tisztában van férje „viselt ügyeivel”

„[...] tegnapelőtt épp körmölt valamit egy levelet mikor rányitottam az első szobában mintha valami belső sugallatra hogy megmutassam neki az újságban Dignam halálát és letakarta az itatóspapírral mint aki valami üzleti dolgon töri a fejét pedig biztos valami nőnek írt aki azt hiszi jó balekot fogott mert a férfiak általában mind ilyenek lesznek az ő korában főleg így negyven körül és annyi pénzt vasalhat ki belőle amennyit csak akar mert a vén hülyénél nincs hülyébb a világon és a szokásos csók a fenekemre trükk nem mintha egy fikarcnyit is izgatna hogy kivel csinálja vagy kit ismert korábban úgy de azért mégiscsak szeretném tudni mert a végén ott csinálják az orrom előtt mint az a kurva az a Mary aki az Ontario terraceon volt nálunk aki kipárnázta a fenekét hogy fölizgassa nem valami kellemes megérezni rajta azoknak a festett nőknek a szagát egyszer vagy kétszer gyanút fogtam és úgy intézte hogy közelebb jöjjön hozzám mikor azt a hosszú hajszalet találtam a kabátján nem is beszélve arról amikor kimentem a konyhába és úgy csinált mintha épp vizet ivott volna mert 1 nő nem elég nekik [...]”<sup>445</sup>

Ennek megfelelően Molly nem is nagyon bánja, hogy férje esetleg féltékeny lehet Boylan miatt:

„[...] a találkozás Josie Powellel és a temetés meg hogy rá és Boylanre gondolt az izgatta föl annyira nahát csak gondoljon amit akar ha jólesik neki én tudom hogy turbékoltak egy kicsit mikor megjelentem a színen táncoltak és félrehúzódott vele Georgina Simpsons lakásavatójának éjszakáján és még azt akarta beadni nekem hogy csak azért mert nem akarta hogy petrezselymet áruljon [...]”<sup>446</sup>

---

<sup>445</sup> Ulysses (2012), 635.

„[...] the day before yesterday he was scribbling something a letter when I came into the front room for the matches to show him Dignams death in the paper as if something told me and he covered it up with the blottingpaper pretending to be thinking about business so very probably that was it to somebody who thinks she has a softy in him because all men get a bit like that at his age especially getting on to forty he is now so as to wheedle any money she can out of him no fool like an old fool and then the usual kissing my bottom was to hide it not that I care two straws who he does it with or knew before that way though Id like to find out so long as I dont have the two of them under my nose all the time like that slut that Mary we had in Ontario terrace padding out her false bottom to excite him bad enough to get the smell of those painted women off him once or twice I had a suspicion by getting him to come near me when I found the long hair on his coat without that one when I went into the kitchen pretending he was drinking water I woman is not enough for them [...]” *Ulysses*, 873.

<sup>446</sup> *Ulysses* (2012), 639.

„[...] I suppose it was meeting Josie Powell and the funeral and thinking about me and Boylan set him off well he can think what he likes now if that’ll do him any good I know they were spooning a bit when I came on the

Egy ponton pedig az is megfordul Molly fejében, hogy mi lenne, ha elválna Bloomtól, vajon hogyan hangzana a Mrs. Boylan név a kétségtelenül jó csengésű Mrs. Bloomhoz képest.<sup>447</sup> Éppen ez a név, Bloom neve az egyik olyan „szó-motívum”, ami valósággal *Leitmotiv*-ként funkcionál Joyce szövegében. Első pillantásra kicsit furának tűnhet, hogy a főszereplő neve miért és hogyan funkcionálna motívumként, annál is inkább, mivel a világon semmi meglepő nincsen benne, hogy az elbeszélés során számtalanszor ismétlődik. Ezen az alapon a világirodalom majdnem minden művét nevezhetnénk „wagneriánus regénynek”, csak hogy ezúttal a név nem pusztán név. A *bloom* szó ugyanis *virág*ot (esetleg *virágzást*) jelent angolul, s mint a történet folyamán megtudjuk, valójában éppen a magyar *virág* szóból lett angolosítva, mivel Bloom apja, Rudolph Virag Írországba kivándorolt magyar zsidó volt. Ettől az etimológiai érdekességtől még nem lenne motívum sem Bloom nevéből, sem a virág szóból, sőt önmagában tulajdoképpen attól sem, ahogyan a szöveg játszik a név jelentésével, például azáltal, hogy Bloom Henry Flower néven levelez a szeretőjével, Marthával.<sup>448</sup>

A *virág* motívuma azonban többszörösen is felbukkan a történet folyamán. Például Martha említett levelében egy *préselt lótuszvirág*ot küld Bloomnak, amit az meg is őriz.

„A virágot nagy gonddal kihúzta a gombostű alól, megszagolta, jóformán semmi szaga, és zsebre tette, a szíve fölé. Virágnyelv. A nők szeretik, mert senki sem hallja. Vagy a bürök-bokrétát, hogy végezzenek az emberrel.”<sup>449</sup>

A *virág* motívuma tehát mind a *szerelem*, mind a *hűség*, sőt még a *halál* témájához is kapcsolódik, Molly monológjában is előkerül Mrs. Maybrick, aki megmérgezte a férjét, Bloom felesége szerint bizonyára azért, mert szerelmes volt egy másik férfiba.<sup>450</sup>

„[...] Stricint tett a teájába a légyapírról vagy mi kíváncsi vagyok miért hívják így ha megkédezném tőle azt mondaná hogy ez görögből van ettől aztán nem lettél okosabb az a nő örülden szerethette azt a másik alakot ha kockáztatta az akasztást érte [...]”<sup>451</sup>

---

scene he was dancing and sitting out with her the night of Georgina Simpsons housewarming and then he wanted to ram it down my neck on account of not liking to see her a wallflower [...]” *Ulysses*, 877-878.

<sup>447</sup> *Ulysses* (2012), 658. ill. *Ulysses*, 903-904.

<sup>448</sup> *Ulysses* (2012), 73. ill. *Ulysses*, 88.

<sup>449</sup> *Ulysses* (2012), 79.

„He tore the flower gravely from its pinhold smelt its almost no smell and placed it in his heart pocket. Language of flowers. They like it because no-one can hear. Or a poison bouquet to strike him down.” *Ulysses*, 94-95.

<sup>450</sup> *Ulysses* (2012), 640-641. ill. *Ulysses*, 880.

<sup>451</sup> *Ulysses* (2012), 641.

„[...] white Arsenic she put in his tea off flypaper wasnt it I wonder why they call it that if I asked him hed say its from the Greek leave us as wise as we were before she must have been madly in love with the other fellow to run the chance of being hanged [...]” *Ulysses*, 880.

A házastárs egy harmadik személy miatti meggyilkolásán túl Molly klasszikus nyelvekben való jártasságának hiánya sem először merül fel. Korábban éppen abban a már idézett részletben magyarázott el neki Bloom egy görög eredetű szót (a *metempsichózis*, azaz *lélekvándorlás* kifejezést), amikor megtudta, hogy délután Boylan meglátogatja.

Visszatérve a *virág* motívumára, Bloom Mollyra is gyakran hivatkozik „kasztília rózsájaként”, mivel felesége az Ibériai félszigeten, Gibraltárban nevelkedett. Ráadásul Bloom neve kapcsán is ismétlődő szójáték a szövegben „Bloom is on the rye” (a magyarban a kevésbé érthető „Bloomba borult már a rozs” formában szerepel) fordulat, ami egy Edward Fitzball és Sir Henry Bishop által írt, Joyce korában népszerű, *When the Bloom is on the Rye* (*Amikor a rozs virágba borul*) című szerelmes dalra utal. Egyes elemzők szerint ez a dal a főhőst kísérő egyik fő zenei téma a szövegben,<sup>452</sup> s talán nem vélelén, hogy szintén a *virág* motívumához kapcsolódik.

Ennek fényében pedig feltűnő, hogy az utolsó fejezetben, Molly monológiájában milyen fontos szerep jut ugyanezen motívumnak. Például megtalálja Bloomnál a Martha által küldött virágot, s természetesen azon morfondírozik, vajon honnan lehet.<sup>453</sup> Majd később, amikor Mulvey-re gondol, az első férfira, aki valaha megcsókolta, a következők jutnak eszébe:

„[...] azt énekeltem, emlékszem, hogy *fehér rózsát viseljek-e* és szerettem volna előretolni annak a buta vén órának a mutatóját hogy előbb legyen már az idő ő volt az első férfi aki megcsókolt a Mór fal alatt kedvesem ha egy legény soha nem gondoltam bele mi az hogy csókolózni amíg bele nem dugta a nyelvét a számba a szája édeskés fiatal odanyomtam neki egyszer kétszer a térdemet hogy kitapasztaljam hogy is van és miket mondtam én neki hogy el vagyok jegyezve csak hogy ugrassam egy spanyol nemesember fiával *úgy hívják hogy Don Miguel de la Flora* és ő elhitte hogy 3 év múlva lesz az esküvőnk fején is találtam a szöveget *a virágnál nincs szebb szimbólum* azért egypár igazat is mondtam neki magamról hogy fantáziáljon a spanyol lányokat nem szerette nyilván nem kellett valamelyiknek jól fölizgattam *tönkretette az összes virágokat a mellemen amiket hozott [...]*”<sup>454</sup>

<sup>452</sup> BOWEN, Zack R., *Bloom's Old Sweet Song, Essays on Joyce and Music*, University Press of Florida, 1995. 26.

<sup>453</sup> *Ulysses* (2012), 637. ill. *Ulysses*, 876.

<sup>454</sup> *Ulysses* (2012), 656.

„[...] singing I remember *shall I wear a white rose* and I wanted to put on the old stupid clock to near the time he was the first man kissed me under the Moorish wall my sweetheart when a boy it never entered my head what kissing meant till he put his tongue in my mouth his mouth was sweetlike young I put my knee up to him a few times to learn the way what did I tell him I was engaged for fun to the son of a Spanish nobleman *named Don*

Egyrészt itt is megfigyelhető a nevekkal folytatott játék, Molly fiktív spanyol vőlegényét magyarra fordítva kb. Virágossy-nak hívják, ami előrevetíti, hogy valóban egy virágnevű férfihoz fog majd hozzámenni. Másrészt a virágok motívumának kapcsolata a szerelem témájához nem is lehetne nyilvánvalóbb. Egyébként is feltűnő, hogy Mrs. Bloom mennyire szereti a virágokat, monológja vége felé egyenesen istenbizonyítékként kerülnek elő:

„[...] imádom a virágokat a legszebb az volna ha az egész lakás úszna a virágokban és Isten az égben nincs szebb a természetnél a vad hegyek és a tenger és a hullámok ahogy kergetőznek és a gyönyörű szép mezők arany zabbal búzával és mindenféle ilyen dolgokkal és tarka tehenek szerte a fűben ez jót tesz a szívnek nézni a folyókat meg a tavakat meg a virágokat az ezer formájukat szagukat színüket ahogy frissen virítanak még az árok szélén is kankalin és ibolya ez a természet akik azt mondják hogy nincs Isten hát azok tehetnek nekem egy szívességet a nagy tudományukkal együtt hát mért nem állnak neki és teremtenek valamit [...]”<sup>455</sup>

majd kicsivel lentebb így folytatja

„[...] ezzel az erővel megpróbálhatnák a napot megállítani hogy ne kelljen fel holnap neked süt a nap mondta azon a napon mikor ott feküdtünk a rododendronok között Hawth headen a szürke tweedöltöny meg a szalmakalapja volt rajta aznap mikor elértem hogy megkérje a kezemet [...] azt mondta a hegy Virága vagyok igen mindnyájan virágok vagyunk a női test igen ezegyszer mondott igazat életében és a nap ma csak neked süt igen ez volt amiért megtetszett mert láttam hogy megérti vagy megérzi mi az egy nő és tudtam hogy bármikor az ujjam köré csavarhatom és minden örömet megadtam neki úgyhogy rávezettem szépen hogy kérje tőlem mondjam hogy igen és én nem akartam válaszolni mindjárt csak néztem ki messzire a tengerre és az égre annyi sok mindenre gondoltam amiről ő semmit sem tudott [...]”<sup>456</sup>

---

*Miguel de la Flora* and he believed that I was to be married to him in 3 years time theres many a true word spoken in jest *there is a flower that bloometh* a few things I told him true about myself just for him to be imagining the Spanish girls he didnt like I suppose one of them wouldnt have him I got him excited *he crushed all the flowers on my bosom he brought me [...]*” *Ulysses*, 900-901.

<sup>455</sup> *Ulysses* (2012), 678.

„[...] I love flowers Id love to have the whole place swimming in roses God of heaven theres nothing like nature the wild mountains then the sea and the waves rushing then the beautiful country with fields of oats and wheat and all kinds of things and all the fine cattle going about that would do your heart good to see rivers and lakes and flowers all sorts of shapes and smells and colours springing up even out of the ditches primroses and violets nature it is as for them saying theres no God I wouldnt give a snap of my two fingers for all their learning why dont they go and create something [...]” *Ulysses*, 931.

<sup>456</sup> *Ulysses* (2012), 678.



Molly emlékeinek eddig rendszertelennek tűnő burjánzása tehát valójában nagyon is határozott iránnyal bírt, annak az emléke felé konvergált minden, amikor Bloom megkérte a kezét. Ekkor az asszony felidézi, mi mindenre gondolt abban a pillanatban, majd a szöveg így zárul:

„[...] a szememmel kértem hogy kérdezze meg újra igen és akkor megkérdezte hogy igen mondanék e igent kis hegyi Virágom és előbb átöleltem igen és magamhoz húztam úgy hogy egészen érezzem a mellem csupa illat igen és a szíve örülten vert és igen mondtam igen akarom Igen.”<sup>457</sup>

Ez az *igen* talán nem csupán Molly emlékeire vonatkozik, hanem a jelenére, sőt a jövőjére is.

A *virág* motívumában tehát végső soron Molly és Leopold Bloom viszonyának teljes jelentésrendszere leképeződik. Éppúgy kapcsolódik hozzá a *szerelem*, mint a *halál*, a *hűség*, mint a *hűtlenség* képze. Molly úgy fest, mindig is tudta, hogy egy *virág* nevű férfi lesz a férje, ahogy már az első csókja idején is fontos szerepet játszottak a virágok. Bloom szintén elelmélkedik a virágok többes jelentésén a nők számára, ami lehet a szerelem kifejezése, vagy a gyilkosság eszköze is, illetve Mollyt is a „hegy virágának” (*flower of the mountain*) hívja, amikor megkéri a kezét. Ily módon tehát a *virág* motívuma megalapoz egy konzekvens, az egész történetre érvényes szemantikát, ami igazán Molly záró monológjában teljeseedik ki. A virághoz kötődő asszociációk nem pusztán megjelölődnek, a szövegben, de különböző paradigmákat is alkotnak (*házasságtörés*, *hűség*, *élet/halál*, *vallásosság* stb.), ezek a paradigmák pedig éppen a *virág* motívumában érnek össze és alkotnak egységes jelentésrendszert. Tulajdonképpen ezen a motívumon keresztül teljeseedik ki a regény egyik fő cselekményszála, Bloom *Odüsszeusz* és Molly *Pénélopé* szerepe. Ez az az általános összefüggés, amit a szöveg felkínál az olvasónak, hogy *végső interpretáns*ként belehelyezze az egyedi motívum ismétlődését és az egész műre kiterjedő érvényű jelentést adjon neki. Az egyszeri „szó-motívum” tehát nem a puszta *ismétlődés* miatt válik valóban wagneri értelemben *vezérmotívum*má, hanem annak köszönhetően, hogy végigvezeti az olvasót egy

---

„[...] they might as well try to stop the sun from rising tomorrow the sun shines for you he said the day we were lying among the rhododendrons on Howth head in the grey tweed suit and his straw hat the day I got him to propose to me [...] he said I was a flower of the mountain yes so we are flowers all a womans body yes that was one true thing he said in his life and the sun shines for you today yes that was why I liked him because I saw he understood or felt what a woman is and I knew I could always get round him and I gave him all the pleasure I could leading him on till he asked me to say yes and I wouldnt answer first only looked out over the sea and the sky I was thinking of so many things he didnt know of [...]” *Ulysses*, 931-932.

<sup>457</sup> Ulysses (2012), 679.

„[...] then I asked him with my eyes to ask again yes and then he asked me would I yes to say yes my mountain flower and first I put my arms around him yes and drew him down to me so he could feel my breasts all perfume yes and his heart was going like mad and yes I said yes I will Yes.” *Ulysses*, 933.

hermeneutikai folyamaton, ami a történet mint egész egyes aspektusainak megértéséhez vezet. Ilyen és hasonló motívumok szövedéke alkotja Joyce szövegét, ami ennek fényében úgy fest valóban joggal nevezhető „wagneriánus regénynek”.

#### IV. Konklúzió

Reményeim szerint analíziseim meggyőzően támasztották alá, hogy az elemzett irodalmi művekben az ismétlődő motívumok hasonlóképpen vezetnek végig az olvasót egy komplex szemiotikai-hermeneutikai folyamaton, ahogy Wagner motívumai teszik a német komponista zenés színpadi műveinek befogadójával. A dolgozat első részében emellett érveltem, hogy Wagnernél ráadásul a művek struktúrája a motívumok narratív jelentésképző szerepére vonatkozó reflexióra is sarkallja a befogadót, mintha Lévi-Strauss megállapításának megfelelően a szerző valóban „zenében elemezné a mítoszt”, vagyis a történetmesélés egyfajta modelljét tárná fel a hallgató-néző előtt. Ennek megfelelően az említett regényekben szintén nagyon előtérbe tolakszik a metapoétikai dimenzió, kiváltképp a narráció kérdésével kapcsolatban, e reflexió megteremtődésében pedig szintén valamennyi esetben fontos szerepet játszik a motívumok ismétlődése.

*A Buddenbrook-házban* például sem a narrátori hang, sem a szereplők nem mulasztják el felhívni rá a figyelmet, hogyan tűnnek fel újra és újra ugyanazok a tulajdonságok a család egymást követő generációiban, s ugyanakkor egyszersmind hogyan változik meg mégis minden alapvetően. A hasonló „hajlamok” (*Neigungen*) teljesen különböző sorsokat eredményeznek, ahogy az egykor dicső kereskedőfamilia örökségét lassan felemészti az idő és a történelem. Az alcímbe említett *hanyatlás* (*Verfall*) koncepciójára felfűzött történet mintha azt mutatná meg, hogyan lesz az állandóságból változás, avagy miképpen válik az idő múlásával *történetté* a gyakorlatilag azonos események periodikus ismétlődése. *Tempora mutantur et nos mutamur in illis*. Az itt feltárt családtörténet mintha éppen azt támasztaná alá, hogy az idő hatalma végső soron mindenképpen elbeszélhető történetként megjelenő változásokat idéz elő, még akkor is – sőt talán különösképpen akkor – ha formailag minden újra és úra visszatér. A mitikus, kollektív és az időt körkörös-ként érzékelő tudatforma tehát már Mann e korai regényében is a lineáris, történelmi időbe torkollik, bár az elbeszélő hang mintha némi nosztalgiával búcsúztatná a családot és az általa képviselt, „polgári” világot, ami már nincs, és úgy tűnik nem is lehet többé.

A kronológiailag később, az első világháború után (amint azt az elbeszélő is kiemeli) keletkezett regény, *A varázshegy* aztán bizonyos szempontból ugyanezt a témát folytatja, nyíltan főszereplőjévé avatva az időt, és egyik fő kérdéseként nevezve meg a történet elbeszélhetőségét. A történet egyik központi témája, ami a szöveg ismétlődő motívumaiban is

leképeződik, éppen a *haladás* kérdése. A hősokeket és az elbeszélőt egyaránt az a probléma kísérti, vajon jut-e előbbre akár az ember mint egyén, akár az emberiség egésze az idő múlásával (lásd Hans Castorp bolyongását a hóviharban). A regény ismétlődő motívumai végső soron mintha azt a kínzó kérdést építenék fel, vajon felhasználjuk-e, avagy elfecséreljük az időnk, a történet végkifejlete azonban a háborúba induló Hans Castorp képével magára hagyja az olvasót e dilemmával. Csak annyit tudunk meg, hogy az idő eltelik, de hogy utána egy jobb vagy rosszabb korszak következik-e, annak eldöntésére a szöveg nem vállalkozik. A *vezérmotívumok* ismétlődése csupán arra hívja fel az olvasó figyelmét, hogy semmiképp nem szemlélheti a végtelenségig ezt a körforgást.

Ehhez képest a teljesen más környezetben játszódó (és nem melleleg alapvetően más körülmények között keletkezett) *József és testvérei* esetében az ismétlődő motívumok önreflexivitása mintha egy sokkal határozottabb és optimistább üzenettel bírna. A kifürkészhetelen régmúltban „önmagát elbeszélő” történet a Narrátor interpretációjában mintha ismét abba az irányba konvergálna, hogy hiába tűnik minden állandónak, valójában minden éppenhogy másképp van, mint legutóbb. A különböző elő- és utóképekre mutató párhuzamok nem csupán a hősokeket vezeték sokáig félre, hanem az olvasót is. Az egyes *vezérmotívumok* vissza-visszatérésére maga az elbeszélő irányítja rá a figyelmet, hogy aztán végül kiderüljön, az egésznek teljesen más volt az értelme, mint azt sokáig gondolhattuk volna. Az első könyvben, Jákób és József első duettje nyomán úgy tűnhet (*Jákób történetei, Első fejezet, Párdal/Zwiegesang*) a motívumismétlődések a mitikus személyiség kollektivitását hivatottak modellálni. A negyedik kötet ezzel párhuzamba állítható jelenetében azonban az aggastyán és immár középkorúvá lett legkedvesebb fia suttozva lefolytatott párbeszédéből pontosan ennek ellenkezője derül ki. József sorsa éppenhogy nem egyezik meg sem az ősidők óta tisztelt istenségekével, sem senki máséval, aki utána jön. Személye és története voltaképpen senkivel és semmivel nem azonos, önmagán kívül. A történet végső értelmének összeállításakor tehát az válik nyilvánvalóvá, hogy végig rosszul néztük az egészet, ha a motívumokban az állandóságot láttuk, valójában végig a variáción, a változáson, az egyediségen és egyszeriségen volt a hangsúly. Amit a fonákjának hittünk, az volt a színe és megfordítva. A regényben az elbeszélés tehát az önreflexió olyan magas fokát éri el, hogy a wagneri *vezérmotívumok*ra emlékeztető narrációs technika irodalmi megfelelője nem csupán elemzi, hanem egyenesen dekonstruálja a mítoszt, valami újat, emberibbet léptetve a helyére.

Mann több szövegéhez hasonlóan Proust monumentális ciklusa, *Az eltűnt idő nyomában* szintén az idő és az elbeszélés kapcsolatának problémájára keresi a megoldást

mind a történet, mind a regénypoétika szintjén. A regény főhőse és egyben elbeszélője a ciklus utolsó epizódjában, a Guermantes-matinén ismeri fel, hogy csakis akkor képes beteljesíteni küldetését, vagyis íróvá válni (ami fiatalokora óta célja volt), ha előbb megérti a saját életét, felfedezve benne az egyedin keresztül az általánost. Erre a felismerése pedig az az élmény vezet, amikor szembesül vele, hogy érzése szerint a végéhez közeledő életének *boldog pillanatai* visszanyerhetők az „önkéntelen emlékezés” (*mémoire involontaire*) révén. Ahogy egy teasütemény íze visszaidézi a Combray-ben töltött gyermekkorát, vagy egy rossz macskakövön tett megbicsakló lépés a velencei látogatását (vagyis életének boldog periódusait), az olvasó számára is nyilvánvalóvá válik, hogy ez a fajta emlékezés nem máson, mint éppen az *ismétlődésen* alapul. Az újra érzett íz, az ismételten megtapasztalt egyensúlyvesztés élménye valóságos *vezérmotívum*ként idézi fel a Narrátorban a teljes, eredeti kontextust: Combray-t, illetve Velencét. Az elbeszélő tehát éppen a wagneri motívumtechnika befogadásához nagyon hasonló tapasztalat révén jut el élményei esszenciális, időtlen lényegéhez, melyből végső soron az elbeszélés születik. A ciklus Narrátor-főhőse éppen ugyanazt a hermeneutikai utat járja be, amit Wagner műveinek néző-hallgatója, és saját olvasója is – az ismétlődő motívumok nem csupán végigvezetik ezen a megértési folyamaton, hanem egyszersmind be is avatják saját titkukba. Ennek a titoknak a megismerése révén válik Proust hőse íróvá, s ugyanezt tárja fel regénye az olvasó előtt. Vagyis a motívumok nem pusztán megalapozzák és működtetik a narratív jelentésképzés struktúráját, fel is fedik azt az olvasó előtt. Ezáltal teszik lehetővé számára, hogy „átlásson” az időn, vagyis megértsen olyan „igazságokat” (vö. Deleuze), melyek számára csak az idő folyamatában tudnak megjelenni, ám lényegük kívül áll az időn.

James Joyce *Ulysses* című művében az ismétlődő *szó-motívumok* (vö. Curtius) szintén feltárják saját funkciójukat, mégpedig azt, hogy az elbeszélő általuk űzi ironikus játékát az intertextuálisan megidézett szövegekkel, történetekkel és figurákkal. A vissza-visszatérő motívumok, nem ritkán szó szerinti, vagy torzított idézetek azt mutatják meg, hogyan értelmeződnek a cselekmény egyes szálai a velük intertextuális kapcsolatban álló korábbi történetek fényében, még akkor is, ha számos elemük eltér attól. Ismétlődéseik rámutatnak az olvasó elvárásaira, amik szerint Mollytól Pénélopé, vagy éppen Zerlina, Bloomtól Odüsszeusz, avagy Don Giovanni, Stephentől pedig Télemakhosz vagy Hamlet „szerepében” bizonyos cselekvésekre számíthat. Ezen keresztül tehát Joyce motívumai sem csupán a narratív jelentésképzés folyamatában bírnak kulcsfontosságú szereppel, hanem a jelentés összeállításával egyidejűleg fel is tárják a módot, ahogyan az megképződik. Ismételt visszatéréseik végső soron arra kényszerítik az olvasót, hogy számot vessen saját, az

intertextuális utalásokból következő elvárásaival, és azzal, hogy az „elődszövegek”, illetve az azokról rendelkezésre álló ismeretei milyen módon járulnak hozzá a történet ironikus értelmének kibontakozásához.

Tisztában vagyok vele, hogy értelmezéseim mindegyike vitatható. Valamennyi általam elemzett szöveget lehetséges másképp is olvasni, mint ahogy én teszem, ugyanúgy, ahogy Wagner művei is értelmezhetők a dolgozatomban idézett példákhoz fűzött magyarázataimtól eltérően. Szigorúan véve azonban a disszertáció címében felvetett *hatás* kérdése kapcsán szintén nagyon hasonló problémák vetődhetnek fel, még hozzá megkerülhetetlenül. Hiszen épp ahogy az egyes értelmezések is csak a több szempontból problematikus „szerzői szándék” fényében volnának más interpretációk kárára szentesíthetők, úgy a szó szoros értelmében *hatásról* sem beszélhetnénk az *intentional fallacy* damoklész-kardja jelentette fenyegetés nélkül. Amiképpen nem tudunk egyes műalkotások számos koherens értelmezése közül kiválasztani egyet, amiről azt mondhatnánk, adekvátabb módon foglalja össze az adott mű értelmét, mint az összes többi hasonló magyarázat, ugyanúgy nem jelenthető ki az sem minden kétséget kizáró bizonyossággal, hogy egy adott szerző számára éppen egy bizonyos másik mű, vagy annak bizonyos eleme szolgált inspirációként. Így, nominális értelemben véve tehát nem jelenthetem ki, hogy az elemzett 20. századi regények Wagner hatását tükrözik. Még akkor sem, ha egyik szöveg esetében sem én vetem fel először, hogy párhuzamba állíthatók a német komponista műveivel. Hiszen, ha menedéket keresnek is a kétségtelenül létező értelmezési tradíciók mögé bújva, munkám csak úgy lehetne tudományos szempontból értékelhető, ha ezzel együtt valamit hozzáadna e hagyományokhoz. Azt pedig aligha jelenthetem ki, hogy a dolgozatomnak köszönhetően több bizonyíték állna rendelkezésre arra vonatkozóan, hogy Mann, Joyce vagy éppen Proust Wagner *vezérmotívum*-technikájára *gondolt*, vagy arra *szándékozott utalni* említett szövegeikben. Így viszont azt a kérdést kell megválaszolnom, hogy akkor tulajdonképpen mit is bizonyítottam be, illetve ebből következően, hogy miért is használtam a címben a *hatás* szót, és miért nem tartom ezt az olvasó félrevezetésének.

Dolgozatom elején azt írtam, célom annak vizsgálata, vajon elképzelhető-e, hogy az elemzett irodalmi szövegek az időbeli és mediális különbségek dacára részben ugyanazokra a kompozíciós problémákra keresik a választ, mint Wagner művei. Fontos azonban megjegyezni, hogy ezek a problémák csakis az *elemző* szemüvegén keresztül fogalmazódnak meg a disszertációban leírt módon. Az *alkotók* ugyanis tapasztalataim szerint általában alapvetően más fogalmak mentén, és többnyire teljesen különböző metodológiával

gondolkodnak a saját műveikről, mint az analitikusok. Véleményem szerint bármilyen, műalkotásokkal foglalkozó tudós elképzelhető legnagyobb hübrisze, ha azt képzei, elemzésében a művész gondolkodását rekonstruálja. Az elemzés ugyanis *megértés*, s mint ilyen, bizonyos értelemben szintén alkotó feladat, ám az analitikus-olvasó éppúgy „saját magát olvassa” a műben, mint bárki más. Mit lehet akkor itt egyáltalán tudományos szempontoknak megfelelően bebizonyítani? Nos, úgy vélem, azt, hogy két vagy több szöveg egy adott értelmezési keret szerint azonos kérdésekre/problémákra reflektál. Reményeim szerint elemzéseim meggyőzően mutatták be, hogy az egy elbeszélésen belül ismétlődő motívumok alkalmazása Wagner, illetve az említett írók műveiben valamennyi esetben nagyon hasonló kérdéseket vet fel a narratív jelentésképződés mikéntjére vonatkozóan. Minden bizonnyal hatékonyan lehetne érvelni amellett, hogy ezek a kérdések nem Wagner művei kapcsán vetődnek fel először az európai kultúrában és művészetekben. Ez azonban semmit sem változtat a tényen, hogy e problémák jelen vannak a német komponista zenei-drámai-történetmesélő művészetében, s ily módon jó eséllyel lehetett szerepe az elbeszélés tudatosabb megközelítésében más művészeti ágakban is. Ebben az értelemben tehát az elemzett irodalmi szövegek – még ha az nem is bizonyítható minden kétséget kizáróan, hogy alkotóik tudatosan törekedtek volna egy Wagneréhez hasonló technika megteremtésére – véleményem szerint valóban tárgyalhatók legalábbis egy koherens narratíva keretében Wagner alkotásaival (más korábbi és későbbi művekkel egyetemben). Talán nem épp e koherencia az, amit másképpen *hatásnak* nevezhetünk?

## V. Felhasznált irodalom

### Zenei partitúrák

MOZART, Wolfgang Amadeus, DA PONTE, Lorenzo, *Il dissoluto punito ossia il Don Giovanni*,  
Neue Mozart Ausgabe II/5/17. Bärenreiter Verlag

WAGNER, Richard, *Das Rheingold*, Mainz, Schott und Söhne, [1873]

WAGNER, Richard, *Die Walküre*, (Felix Mottl közr.) Leipzig, Peters.

WAGNER, Richard, *Tristan und Isolde*, (Felix Mottl ed.), Leipzig, Peters, 1912.  
(repr. New York, Dover Publications, 1973)

WAGNER, Richard, *Parsifal*, (Mottl, Felix közr.) Leipzig, Peters, [s.a.]

### Elemzett irodalmi művek

JOYCE, James, *Ulysses*, (Gula Marianna, Kappanyos András, Kiss Gábor Zoltán, Szolláth  
Dávid ford.) Budapest, Európa könyvkiadó, 2012.

JOYCE, James, *Ulysses*, Penguin Modern Classics.

MANN, Thomas, *A Buddenbrook-ház – Egy család alkonya*, (Lányi Viktor ford.) Negyedik  
kiadás, Budapest, Európa, 1963.

MANN, Thomas, *Die Buddenbrooks – Verfall einer Familie*, Berlin, S. Fischer Verlag, 1909.

MANN, Thomas, *A Varázshegy I-II.*, (Szöllősy Klára ford.) Budapest, Európa könyvkiadó,  
1981.

MANN, Thomas, *Der Zauberberg*, Fischer Taschenbuch Verlag, 1988.

MANN, Thomas, *József és testvérei*, (Sárközi György, Káldor György ford.) Budapest,  
Magyar Helikon, 1963.



- MANN, Thomas, *Joseph und seine Brüder I., Die Geschichten Jaakobs*, Frankfurt am Main, S. Fischer Verlag, 1983.
- MANN, Thomas, *Joseph und seine Brüder II. Der junge Joseph*, Frankfurt am Main, S. Fischer Verlag, 1983.
- MANN, Thomas, *Joseph und seine Brüder III. Joseph in Ägypten*, Frankfurt am Main, S. Fischer Verlag, 1983.
- MANN, Thomas, *Joseph und seine Brüder IV. Joseph der Ernährer*, Frankfurt am Main, S. Fischer Verlag, 1983.
- PROUST, Marcel, *Az eltűnt idő nyomában I. – Swann*, (Gyergyai Albert ford.) Budapest, Európa könyvkiadó, 1983.
- PROUST, Marcel, *À la recherche de temps perdu I. – Du côté de chez Swann, Première partie*, Paris, Gallimard, 1946.
- PROUST, Marcel, *À la recherche de temps perdu, Du côté de chez Swann, Deuxième partie*, Paris, Gallimard, 1946-47.
- PROUST, Marcel, *Az eltűnt idő nyomában II. – Bimbózó lányok árnyékában*, (Gyergyai Albert ford.) Budapest, Európa könyvkiadó, 1983.
- PROUST, Marcel, *À l'ombre des jeunes filles en fleurs, Première partie*, Paris, Gallimard, 1946-47.
- PROUST, Marcel, *À l'ombre des jeunes filles en fleurs, Troisième partie*, Paris, Gallimard, 1946-47.
- PROUST, Marcel, *Az eltűnt idő nyomában III. – Guermantes-ék*, (Gyergyai Albert ford.) Budapest, Európa könyvkiadó, 1983.
- PROUST, Marcel, *Albertine nincs többé (A szökevény)*, Jancsó Júlia ford. Budapest, Atlantisz, 2009. PROUST, Marcel, *Albertine disparue (La fugitive)*, Paris, Gallimard, 1946-47.
- PROUST, Marcel, *Le côté de Guermantes, Première partie*, Paris, Gallimard, 1946-47.
- PROUST, Marcel, *Az eltűnt idő nyomában – A megtalált idő*, Jancsó Júlia ford. Budapest, Atlantisz, 2009.

PROUST, Marcel, *À la recherche de temps perdu, Le temps retrouvé, Deuxième partie*, Paris, Gallimard, 1946-47.

SCOTT, Walter, *Ivanhoe*, Szinnai Tivadar ford.

<http://mek.oszk.hu/03600/03643/03643.pdf> (2018.04.03.)

SCOTT, Sir Walter, *Ivanhoe – A romance*, Penguin books, 1994.

<http://www.gutenberg.org/files/82/82-h/82-h.htm#link2HCH0040> (2018.04.03.)

### **Történeti források és szakirodalom**

ABBATE, Carolyn, *Unsung Voices: Opera and Musical Narrative in the Nineteenth Century*, Princeton, New Jersey, Princeton University Press, 1991.

AMBROS, August Wilhelm, *Culturhistorische Bilder aus dem Musikleben der Gegenwart*, Zweite Auflage, Leipzig, Verlag von Heinrich Matthes, 1865.

ARISZTOTELÉSZ, *Poétika és más költészettani írások*, (Ritoók Zsigmond ford., Bolonyai Gábor szerk.) Pannonklett, 1997.

ASSMANN, Jan, *Zitathafes Leben. Thomas Mann und die Phänomenologie der kulturellen Erinnerung*, = Uő, *Religion und kulturelles Gedächtnis. Zehn Studien*, München, Beck, 2000. 185-209.

AUGUSTINE (SZENT ÁGOSTON), *De dialectica*, (B. Darrell Jackson szerk. ford.), Dordrecht, Reidel Publishing, 1975.

BARTHES, Roland, *S/Z*, Paris, Seuil, 1970.

BARTLET, M. Elizabeth C., LANGHAM SMITH, Richard, *Opéra comique*, = *Grove online*  
<https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.43715> (2018.05.08.)

BENJAMIN, Walter, *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit*, = Uő, *Gesammelte Schriften, Band I, Zweiter Teil*, Frankfurt am Main, Suhrkamp, 1991. 431-508.

BERGER, Karol, *Bach's Cycle Mozart's Arrow: An Essay on the Origins of Musical Modernity*, University of California Press, 2007.

BLOOM, Harold, *The Anxiety of Influence – A Theory of Poetry*, 2nd edition, New York-Oxford, Oxford University Press, 1997.

- BOULEZ, Pierre, *Orientations: Collected Writings*, Jean-Jacques Nattiez (ed.), Cambridge, MA, Harvard University Press, 1986.
- BOWEN, Zack R., *Bloom's Old Sweet Song, Essays on Joyce and Music*, University Press of Florida, 1995.
- BREMOND, Claude, A Critique of the Motif, = TODOROV, Tzvetan (szerk.), *French Literary Theory Today – A Reader*. New York, Cambridge Univ. Press, 1982. 125-146. 131.
- BROWN, Howard Mayer, *Origins, Opera* = Grove Music Online,  
<http://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000040726?rskey=4itmYL&result=1>  
 (2018.03.13.)
- CARNEGIE, Patrick, *Wagner and the Art of the Theatre*, New Haven-London, Yale Univ. Press, 2006.
- COEUROY, André, *Wagner et l'esprit romantique (Wagner et la France – Le wagnérisme littéraire)*, Gallimard, 1965.
- CULLER, Jonathan, *Story and Discourse in the Analysis of Narrative*, = Uő, *The Pursuit of Signs. Semiotics, Literature, Deconstruction*, London-New York, Routledge, 2001. 188-208.
- CURTIUS, Ernst Robert, *James Joyce und sein Ulysses*, Verlag der Neuen schweizer rundschau, 1929.
- DAHLHAUS, Carl, *Az abszolút zene fogalmának vargabetűi*, (Zoltai Dénes ford.), Muzsika 47/6-7 (2004 június-július)
- DANUSER, Hermann, *Musikalische Prosa*, Regensburg, Bustav Bosse Verlag, 1975.
- DEATHRIDGE, John, DAHLHAUS, Carl, *Wagner*, Grove-monográfiák. Tallián Tibor ford. Budapest, Zeneműkiadó, 1984.
- DELEUZE, Gilles, *Proust et les signes*, Paris, Quadrige – Presses Universitaires de France, 1964.
- DOLEŽEL, Lubomir, *Narrative Semantics and Motif Theory*, = Essays in Poetics – The Journal of the British Neo-Formalist Circle, Vol. 3 (1978) no. 1, 47-56. 47.
- DONINGTON, Robert, *Wagner's Ring and its Symbols: the Music and the Myth*, London, Faber & Faber, 1997.
- DORN, Heinrich, *Leitmotive, keine Erfindung der Neuzeit*, Neue Berliner Musik-Zeitung 29 (1875) 257-259.
- EAGLETON, Terry, *Introduction – What is Literature?*, = Uő, *Literary Theory – an Introduction*, Second Edition, Blackwell Publishing, 1996, 1-15.

- ECKERT, Nora, *Der Ring des Nibelungen, und seine Inszenierungen von 1876 bis 2001*, Hamburg, Europäische Verlaganstalt/Rotbuch Verlag, 2001.
- ECO, Umberto, *A nyitott mű – Válogatott tanulmányok*, Budapest, Gondolat, 1976.
- ECO, Umberto, *On the Ontology of Fictional Characters*, Sign System Studies 37 (1/2), 2009. 81-97.
- ECO, Umberto, *Az értelmezés határai*, (Nádor Zsófia ford.) Budapest, Európa, 2013.
- ELIADE, Mircea, *Az örök visszatérés mítosza, avagy a mindenség és a történelem*, (Pásztor Péter ford.) Budapest, Európa, 1993.
- FEUERLICHT, Ignace, Thomas Manns mythische Identifikation, *The German Quarterly*, Vol. 36 (no. 2), 141-151.
- FISH, Stanley, *Interpretive Communities*, = RIVKIN, Julie, RYAN, Michael (szerk.), *Literary theory – An Anthology*, Second edition. Maiden, MA–Carlton–Oxford, Blackwell Publishing, 2004, 217-221.
- FREGE, Gottlob, *Über Sinn und Bedeutung*, = Zeitschrift für Philosophie und philosophische Kritik. N.F. Bd. 100/1 (1892), 25-50.  
[http://www.deutschestextarchiv.de/book/view/frege\\_sinn\\_1892?p=21](http://www.deutschestextarchiv.de/book/view/frege_sinn_1892?p=21)  
 (2018.04.19.)
- FURNESS, Raymond, *Wagner and Literature*, Manchester, Manchester University Press, 1982.
- GENETTE, Gérard, *Figures III.*, Paris, Éditions du Seuil, 1972.
- GOETHE, Johann Wolfgang von, *Gedankausgabe der Werke, Briefe und Gespräche*, BEUTLER, Ernst hrsg. Stuttgart, Zürich, Artemis, 1950.
- GRAHAM, Victor E., *Proust's Alchemy*, The Modern Language Review 60/2 (1965 április), 197-206.
- GREIMAS, A. J., *Maupassant: la sémiotique du texte, exercices pratiques*, Paris, Éditions du Seuil, 1975.
- GREIMAS, A. J., *Du Sens*, Paris, Éditions du Seuil, 1983.
- GREIMAS, A. J., COURTÈS, Joseph, *Sémiotique, Dictionnaire raisonné de la théorie du langage*, Paris, Hachette, 1979.
- GREIMAS, A.J. *On Meaning*, (Paul J. Perron trans.) Selected Writings in Semiotic Theory, London, Pinter Publishers, 1987.
- GREY, Thomas S., *Wagner's Musical Prose – Texts and Contexts*, Cambridge University Press, 1995.
- GREY, Thomas S. *Masters and their Critics: Wagner, Hanslick, Beckmesser and the Meistersinger*, = VAZSONYI, Nicholas (szerk.), *Wagner's Meistersinger – Performance, History, Representation*, University of Rochester Press, 2002. 165-225

- HAMBURGER, Käte, *Die Logik der Dichtung*, E. Klett, 1957.
- HAMBURGER, Käte, *Thomas Manns biblisches Werk*, München, Nymphenburger, 1981.
- HANSLICK, Eduard, *Die Meistersinger*, = Uő, *Die moderne Oper*, Berlin, Allgemeiner Verein für deutsche Literatur, 1875, 304-314.
- HANSLICK, Eduard, *Die Oper „Lohengrin“*, = Uő, *Sämtliche Schriften - Historisch-kritische Aufgabe*, Band I/4, Aufsätze und Rezensionen 1857-1858, (STRAUB, Dietmar hrsg.) Wien, Böhlau, 2002, 333-352.
- HATTEN, Robert, *Musical Meaning in Beethoven – Markedness, Correlation and Interpretation*, Advances in Semiotics, Bloomington-Indianapolis, Indiana University Press, 1994.
- HOPPÁL Mihály, *A mitológia mint jelrendszer*, = VOIGT Vilmos, SZÉPE György, SZERDAHELYI István (szerk.), *Jel és közösség*, Budapest, Akadémiai kiadó, 1975, 93-105.
- ISER, Wolfgang, *Der implizite Leser, Kommunikationsformen des Romans von Bunyan bis Beckett*, München, Wilhelm Fink Verlag, 1994.
- JAUB, Hans-Robert, *Zeit und Erinnerung in Marcel Prousts »À la recherche du temps perdu«*, *Ein Beitrag zur Theorie des Romans*, Frankfurt am Main, Suhrkamp Taschenbuch Verlag, 1986.
- JÄHNS, Friedrich Wilhelm, *Carl Maria von Weber in seinen Werken. Chronologisch-thematisches Verzeichniss seiner sämtlichen Compositionen*, Berlin, Verlag der Schlesinger'schen Buch- und Musikhandlung, 1871.  
[https://archive.org/details/bub\\_gb\\_EpsdAAAAMAAJ](https://archive.org/details/bub_gb_EpsdAAAAMAAJ) (2018.03.09.)
- KAUFMANN, Fritz, *The World as Will and Representation: Thomas Mann's Philosophical Novels*, Part II., *Philosophy and Phenomenological Research*, Vol. 4, no. 3 (March 1944), 287-316.
- KERMAN, Joseph, *Contemplating Music – Challenges to Musicology*, Cambridge, Massachusetts, Harvard University Press, 1985.
- KIRSCHBAUM, Dorothea, *Erzählen nach Wagner – Erzählstrategien in Richard Wagners 'Ring des Nibelungen' und Thomas Mann's 'Joseph und seine Brüder'*, Hildesheim – Zürich – New York, Georg Olms Vlg., 2010.
- KROÓ György, *A Ring és mitológiai, mondai forrásai – motívumról motívumra*, = Uő, *Heilawác – avagy délutáni álom a kanapén*, Budapest, Zeneműkiadó, 1983.
- LACQUE-LABARTHE, Philippe, *Musica ficta – Wagner olvasatok*, Debrecen, Latin betűk, 1997.

- LACOUÉ-LABARTHE, Philippe, NANCY, Jean-Luc, The Nazi Myth, *Critical Inquiry*, Vol. 16, no. 2 (Winter 1990), 291-312.
- LEWIS, David, *Counterfactuals*, Cambridge, MA., Blackwell Publishers, Oxford and Harvard University Press, 1973.
- LITZ, Walton, *The Art of James Joyce. Method and Design in Ulysses and Finnegans Wake*. London, Oxford University Press, 1961.
- LUKÁCS György, *A regény elmélete*, = Uő, *Heidelbergi művészetfilozófia és esztétika* - *A regény elmélete, Ifjúkori művek*, Lukács György összes művei, Budapest, Magvető, 1975. 479-593.
- LÉVI-STRAUSS, Claude, *Mythologique I. Le cru et le cuit*, Paris, Plon, 1964.
- LÉVI-STRAUSS, Claude, *Myth and Meaning*, New York, Schocken Books, 1979.
- LÉVI-STRAUSS, Claude, *Structuralism and Myth*, The Kenyon Review, Vol. 3, no. 2 (Spring 1981), 64-88.
- LÉVI-STRAUSS, Claude, *Strukturális antropológia*, (ford. Saly Noémi) Budapest, Osiris, 2001.
- LORENZ, Alfred, *Das Geheimnis der Form bei Richard Wagner*, Band I-IV, Berlin, Max Hesses Vlg, 1924-1933.
- MAGEE, Bryan, *Wagner világképe. A nagy operák filozófiai háttere*, (Fejérvári Boldizsár ford.) Budapest, Park könyvkiadó, 2013.
- MANN, Thomas, KERÉNYI, Károly, *Thomas Mann és Kerényi Károly levélváltása regényről és mitológiáról*, Budapest, Officina [é.n.]
- MANN, Thomas, KERÉNYI, Karl, *Gespräch in Briefen*, Zürich, Rhein-Verlag, 1960.
- MANN, Thomas, *Leiden und Grösse Richard Wagners*, = Uő, *Gesammelte Werke in Zwölf Bänden. Band IX. Reden und Aufsätze I*. S. Fischer Vlg. 1960. 363-426.
- MANN, Thomas, *Versuch über das Theater*, = Uő, *GW X*. 23-62.
- MÁDL Antal, *Thomas Mann világ és emberképe*, Argentum, 1999.
- MÁTÉ András, *Kéttényező szemantikák: Ockham, Mill (?), Russell*, Világosság 2005/12, 25-33.
- MELETYINSZKIJ, J. M., *A mítosz és a folklór történeti poétikája*, (Orosz István ford.) Helikon, 1982/2-3, 266-281.
- METZ, Christian, *Essais sur la signification au cinéma*, Paris, Klincksieck, 1968.
- MILL, John Stuart, *A System of Logic – Ratiocinative and Inductive, Being a Connected View of the Principles of Evidence and the Methods of Scientific Investigation – Part I*, = ROBSON, J. M. (szerk.), *The Collected Works of John Stuart Mill, Vol. VII*. University of Toronto Press, Routledge & Keegan Paul, 1974.

- MILLINGTON, Barry, (*Wilhelm*) *Richard Wagner – Works* = Grove Dictionary of Music and Musicians, SADIE, Stanley (ed.), Oxford Music Online.  
<http://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.01.0001/omo-9781561592630-e-6002278269?rskey=kS8dqB&result=2#omo-9781561592630-e-6002278269-div1-6002278269.1.11> (2018.03.13.)
- MILLINGTON, Barry, *Richard Wagner. Bayreuth varázslója*, (Garai Attila ford.) Rózsavölgyi és társa, 2013.
- MONELLE, Raymond, *Topic and Leitmotiv*, = Uő, *The Sense of Music – Semiotic Essays*, Princeton-Oxford, Princeton University Press, 2000, 41-80.
- MÜLLER, Günther, *Erzählzeit und erzählte Zeit*, = Uő, *Morphologische Poetik. Gesammelte Aufsätze*, Darmstadt, Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1968. 269-286.
- MÜLLER, Günther, *Die Bedeutung der Zeit in der Erzählkunst*, = *Morphologische Poetik*, 247-268.
- MÜLLER, Günther, *Zeiterlebnis und Zeitgerüst in Dichtung*, = *Morphologische Poetik*, 299-311.
- MÜLLER, Ulrich, WAPNEWSKI, Peter (szerk.), DEATHRIDGE, John (ford.), *Wagner-Handbook*, Cambridge, Massachusetts, Harvard University Press, 1992.
- NATTIEZ, Jean-Jacques, *Proust as Musician*, (transl. Derrick Puffett) Cambridge University Press, 1989.
- NOVALIS, *Briefwechsel mit Friedrich und August Wilhelm, Charlotte und Caroline Schlegel*, RAICH, J. M., Mainz, Verlag von Franz Kirchheim, 1880.
- NEWARK, Cormac, WASSENAAR, Ingrid, Proust and Music: The Anxiety of Competence, *Cambridge Opera Journal*, Vol. 9. No. 2 (July 1997), 163-183.
- PEIRCE, C. S., *The Essential Peirce*, Vol 2. Peirce Edition Project, Bloomington, IN, Indiana University Press, 1998.
- POIROT, Thierry, *Méthodes récentes dans l'analyse du processus de signification chez Richard Wagner*, = GRABÓCZ, Márta (szerk.) *Méthodes nouvelles – Musiques nouvelles, Musicologie et création*, Presses Universitaires de Strasbourg, 1999, 137-155.
- PROPP, Vlagyimir, *A mese morfológiája*, (Soproni András ford.) Budaest, Osiris, 2005.
- RICOEUR, Paul, *Temps et récit*, Tome II. Paris, Éditions du Seuil, 1984.
- ROSEN, Charles, *The Classical Style: Haydn, Mozart, Beethoven*, New York, Viking Press, 1971.

- RYAN, Marie-Laure, *Possible-Worlds Theory*, = HERMAN, David, JAHN, Manfred, RYAN, Marie-Laure (eds.), *Routledge Encyclopedia of Narrative Theory*, London-New York, Routledge, 2005, 446-450.
- SCHLEGEL, Friedrich, *Kritische Friedrich Schlegel Ausgabe, Band 2, Abt 1. Kritische Neuausgabe Charakteristiken und Kritiken*, Schöningh Verlag, 1967.
- SCHOFFMANN, Nachum, D'Annunzio and Mann: Antithetical Wagnerisms, *The Journal of Musicology*, Vol. 11, no. 4 (Autumn 1993), 499-524.
- SCHÖNHAAAR, Rainer, *Beschriebene und imaginäre Musik im Frühwerk Thomas Manns*, = GIER, Albert, GRUBER, Gerold W. (szerk.), *Musik und Literatur*, Frankfurt am Main, Peter Lang GmbH – Europäischer Verlag der Wissenschaften, 1995.
- SCHUMANN, Robert, *Gesammelte Schriften über Musik und Musiker, Band 1, 1834-35-36*, Leipzig, Georg Wigands Verlag, 1854.
- SEGRE, Cesare, From Motif to Function and Back Again, = BREMOND, Claude, LANDY, Joshua, PAVEL, Thomas (szerk.), *Thematics. New Approaches*, Albany, State University of New York Press, 1995. 21-32. 23.
- SEIDL, Arthur, *Moderner Geist in der deutschen Tonkunst*, Berlin, „Harmonie” Verlagsgesellschaft für Literatur und Kunst, 1901.
- SHEPPARD, Richard, *Realism plus Mythology: A Reconsideration of the Problem of 'Verfall' in Thomas Mann's 'Buddenbrooks'*, *The Modern Language Review* 89/4 (1994 október), 916-941.
- STADE, Friedrich, *Wagner's 'Meistersinger' auf der Dresdener Hofbühne*, *Neue Zeitschrift für Musik* 65 (1869), 62.
- SZEGEDY-MASZÁK Mihály, *Irodalmi kánonok*, Debrecen, Csokonai, 1998.
- SZÍVÓS Mihály, *A jeltől a kódig – Rendszeres szemiotika*, Budapest, Loisir kiadó, 2017.
- TARASTI, Eero, *Myth and Music*, *Acta Musicologica Fennica* 11. Helsinki, Suomen Musiikkiteollinen Seura, 1978.
- TARASTI, Eero, Proust and Wagner, = Uő, *Semiotics of Classical Music. How Mozart, Brahms and Wagner talk to us*, *Semiotics of Communication and Cognition*, Vol. 10, De Gruyter-Mouton, 2012, 241-270.
- THORAU, Christian, *Semantisierte Sinnlichkeit – Studien zur Rezeption und Zeichenstruktur der Leitmotivtechnik Richard Wagners*, Stuttgart, Franz Steiner Verlag, 2003.
- UNGVÁRI Tamás, *A regény és az idő*, Budapest, Maecenas, 1996.
- VAGET, Hans Rudolf, *Seelenzauber - Thomas Mann und die Musik*, Frankfurt am Main, S. Fischer Verlag, 2006.



- VEIT, Joachim, *Leitmotiv*. = FINSCHER, Ludwig (szerk.), *Die Musik in Geschichte und Gegenwart. Allgemeine Enzyklopädie der Musik*. (MGG) Sachteil 5. Bärenreiter-Metzler, 1996. Spp. 1079-1095.
- WAGNER, Cosima, *Die Tagebücher in Drei Banden, Band 3, 1879-1883*, Berlin, Hofenberg, 2015. 373.  
[https://books.google.hu/books?id=fgjwBwAAQBAJ&printsec=frontcover&hl=hu&source=gbg\\_summary\\_r&cad=0#v=onepage&q&f=false](https://books.google.hu/books?id=fgjwBwAAQBAJ&printsec=frontcover&hl=hu&source=gbg_summary_r&cad=0#v=onepage&q&f=false) (2018.03.09.)
- WAGNER, Johann Ernst, *Sämmtliche Schriften, Band 10*. MOSENGEIL, Friedrich hrsg., Leipzig, Gerhard Fleischer, 1828.
- WAGNER, Richard, *Das Kunstwerk der Zukunft*, Leipzig, Otto Wigand, 1850.  
[http://reader.digitale-sammlungen.de/de/fs1/object/display/bsb10446090\\_00005.html](http://reader.digitale-sammlungen.de/de/fs1/object/display/bsb10446090_00005.html) (2018.08.28.)
- WAGNER, Richard, *Oper und Drama*, Zweite, durchgesehene Auflage, Leipzig, Verlagsbuchhandlung von J.J. Weber, 1869.  
<http://books.google.hu/books?id=zdIFAAAAQAAJ&printsec=frontcover&hl=hu#v=onepage&q&f=false> (2018.03.13.)
- WAGNER, Richard, = *Bericht über die Aufführung der neunten Symphonie von Beethoven im Jahre 1845 in Dresden (aus meinen Lebenserinnerungen ausgezogen) nebst Programm dazu*, = Uö, *Gesammelte Schriften und Dichtungen, Zweiter Band*, Leipzig, Verlag von E. W. Fritsch, 1871, 65-84.
- WAGNER, Richard, *Über die Anwendung der Musik auf das Drama*, = Uö, *Gesammelte Schriften und Dichtungen*. Band 10. 229-250.
- WAGNER, Richard, *Über die Benennung 'Musikdrama'* Musikalisches Wochenblatt, 1872. nov. 8. <http://users.utu.fi/hansalmi/texts/benennun.html> (2015.11.04.)
- WEINER, Marc A., *Zwieback and Madeleine: Creative Recall in Wagner and Proust*, MLN 95/3 (1980 április), German Issue, 679-684.
- WHITALL, Arnold, *Leitmotiv*, = Grove Music Online  
<http://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.01.0001/omo-9781561592630-e-5000902888?rsk=45INir&result=5> (2018.03.13.)
- WIMSATT, W. K., BEARDSLEY, Monroe C., *The Intentional Fallacy*, The Sewanee Review 54/3 (1946 július-szeptember), 468-488.
- WOLF, Werner, *The Musicalization of Fiction, A Study in the Theory and History of Intermediality*, Amsterdam-Atlanta, Rodopi, 1999.

WOLZOGEN, Hans von, *Das Vorspiel zu Wagners Siegfried*, Musikalisches Wochenblatt 1875.  
júlíus 2-30.

<http://anno.onb.ac.at/cgi-content/anno?aid=muw&datum=18750702&seite=1&zoom=33>

(2018.03.09.)

WOLZOGEN, Hans von, *Thematischer Leitfaden durch die Musik zu Rich. Wagner's Festspiel  
Der Ring des Nibelungen*, Leipzig, Verlag von Edwin Schloemp, 1876.

[http://reader.digitale-sammlungen.de/de/fs1/object/display/bsb11335564\\_00007.html](http://reader.digitale-sammlungen.de/de/fs1/object/display/bsb11335564_00007.html)

(2018.03.09.)

**ADATLAP**  
**a doktori értekezés nyilvánosságra hozatalához**

**I. A doktori értekezés adatai**

A szerző neve: Nagy Dániel

MTMT-azonosító: 10050530

A doktori értekezés címe és alcíme: Richard Wagner hatása a 20. századi irodalomra - esztétikai és poétikai dimenziók

DOI-azonosító: 10.15476/ELTE.2018.174

A doktori iskola neve: Irodalomtudomány

A doktori iskolán belüli doktori program neve: Összehasonlító irodalomtudomány

A témavezető neve és tudományos fokozata: Prof. Dr. Orosz Magdolna DSc

A témavezető munkahelye: Eötvös Loránd Tudományegyetem, Német nyelvű irodalmak tanszéke

**II. Nyilatkozatok**

**1. A doktori értekezés szerzőjeként**

a) hozzájárulok, hogy a doktori fokozat megszerzését követően a doktori értekezésem és a tézisek nyilvánosságra kerüljenek az ELTE Digitális Intézményi Tudástárban. Felhatalmazom az ELTE BTK Doktori és Tudományszervezési Hivatal ügyintézőjét, Manhercz Mónikát, hogy az értekezést és a téziseket feltöltse az ELTE Digitális Intézményi Tudástárba, és ennek során kitöltse a feltöltéshez szükséges nyilatkozatokat.

b) kérem, hogy a mellékelt kérelemben részletezett szabadalmi, illetőleg oltalmi bejelentés közzétételéig a doktori értekezést ne bocsássák nyilvánosságra az Egyetemi Könyvtárban és az ELTE Digitális Intézményi Tudástárban;

c) kérem, hogy a nemzetbiztonsági okból minősített adatot tartalmazó doktori értekezést a minősítés (dátum)-ig tartó időtartama alatt ne bocsássák nyilvánosságra az Egyetemi Könyvtárban és az ELTE Digitális Intézményi Tudástárban;

d) kérem, hogy a mű kiadására vonatkozó mellékelt kiadó szerződésre tekintettel a doktori értekezést a könyv megjelenéséig ne bocsássák nyilvánosságra az Egyetemi Könyvtárban, és az ELTE Digitális Intézményi Tudástárban csak a könyv bibliográfiai adatait tegyék közzé. Ha a könyv a fokozatszerzést követően egy évig nem jelenik meg, hozzájárulok, hogy a doktori értekezésem és a tézisek nyilvánosságra kerüljenek az Egyetemi Könyvtárban és az ELTE Digitális Intézményi Tudástárban.

**2. A doktori értekezés szerzőjeként kijelentem, hogy**

a) az ELTE Digitális Intézményi Tudástárba feltöltendő doktori értekezés és a tézisek saját eredeti, önálló szellemi munkám és legjobb tudomásom szerint nem sértem vele senki szerzői jogait;

b) a doktori értekezés és a tézisek nyomtatott változatai és az elektronikus adathordozón benyújtott tartalmak (szöveg és ábrák) mindenben megegyeznek.

**3. A doktori értekezés szerzőjeként hozzájárulok a doktori értekezés és a tézisek szövegének Plágiumkereső adatbázisba helyezéséhez és plágiumellenőrző vizsgálatok lefuttatásához.**

Kelt: Budapest, 2018. szeptember. 14.

a doktori értekezés szerzőjének aláírása